



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

VÍAS DE LA MEMORIA;

Tren Paraguay (2011) de Mauricio Rial Banti como vehículo de la memoria
colectiva paraguaya en el siglo XXI

JESSICA ALEJANDRA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Foz do Iguaçu

2015



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

VÍAS DE LA MEMORIA;

Tren Paraguay (2011) de Mauricio Rial Banti como vehículo de la memoria colectiva paraguaya en el siglo XXI

Jessica Alejandra Fernández Martínez

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana como requisito parcial a la obtención del título de Bacharel en Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Doctor Bruno López Petzold

Foz do Iguaçu
2015

JESSICA ALEJANDRA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

VÍAS DE LA MEMORIA;

Tren Paraguay (2011) de Mauricio Rial Banti como vehículo de la memoria colectiva paraguaya en el siglo XXI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal de Integração Latino-Americana como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Doutor Bruno López Petzold

UNILA

Prof. Doutor Pablo Piedras

UNILA

Prof. Mestre Bernardo Souza

UNILA

Foz do Iguaçu, 08 de julho de 2015

AGRADECIMIENTOS

Al profesor orientador por la perseverancia en el proyecto y el voto de confianza,

A los profesores de la disciplina por su apoyo y motivación para concluir esta etapa en momentos que las fuerzas flaqueaban

A la familia, colegas y afectos por sus muestras de cariño y fuerza durante todo el proceso y en especial en los momentos críticos

A la mujer que me debo, Madre, para que me siga inspirando siempre

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Jessica Alejandra. **Vías de la memoria;** *Tren Paraguay* (2011) de Mauricio Rial Banti como vehículo de la memoria colectiva paraguaya en el siglo XXI. 2015. p.33. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Cinema e Audiovisual) – Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Foz do Iguazu, 2015.

RESUMEN

El presente trabajo analiza el filme *Tren Paraguay* (Rial Banti, 2011) para reconocer las marcas del contexto socio-cultural paraguayo del siglo XXI en especial del Bicentenario de independencia mediante el análisis de la manifestaciones de la memoria colectiva en el film. Para ello se utilizan conceptos de los estudios culturales de la memoria, estudios de la comunicación y teoría documental aplicándolos a las cuestiones del contexto de realización, la construcción narrativa y diferenciando la memoria colectiva en una memoria cultural y una memoria comunicativa que poseen diferentes modos de acceso pero que sin embargo existen tensionadas dentro del film. Este acercamiento al análisis del film nos permite comprender cómo los fenómenos sociales y políticos sumados al contexto cultural de la nación convergen para crear una manifestación mediática con una perspectiva totalmente sesgada por sus preocupaciones e interés presentes y aún más. Al tener conciencia de la especificidad del cine, se comprende el impacto que un lenguaje audiovisual tiene en un país que hasta hace poco tiempo no poseía un reflejo autorreferencial en la pantalla grande y las imágenes del pasado que se construyen socialmente se intensifican mediante esto.

Palabras clave: memoria colectiva, Paraguay, tren, historia, testimonio, análisis

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Jessica Alejandra. **Tracks of memory; *Tren Paraguay*** (2011) by Mauricio Rial Banti as a carrier of the Paraguayan collective memory in the XXI century. 2015. p. 33. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Cinema e Audiovisual) – Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2015.

ABSTRACT

The present work analyses the film *Tren Paraguay* (Rial Banti, 2011) in order to recognize the traces of the Paraguayan socio-cultural context of the XXI century, especially those of the Bicentennial year of the Independence through the analysis of the collective memory manifestations on the film. To achieve this, concepts of cultural memory studies, media studies and documental theory will be used, applying them to matters such as the context of film-making, the narrative construction and in differentiating collective memory into cultural memory and communicative memory since they have different ways of access, however, still coexists strained inside the film. This approach to the film analysis allows us to understand in which ways the social and political phenomenon, overlapped with the cultural context of the nation converge to create a media manifestation entirely marked with the present interest and concerns and thus. Acknowledging the specificity of cinema, it can be understood that audiovisual language can impact over a country that, until just recently, didn't have an self-referential reflex on the big screen and the images of the past that are socially constructed are intensified by this.

Key words: collective memory, Paraguay, train, history, testimony, analysis

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	8
2 ESTUDIOS DE LA MEMORIA Y <i>TREN PARAGUAY</i>, RELACIÓN ENTRE MEMORIAS OFICIALES Y MARGINALES.	13
2.1 MBA'YJUA; MITO DEL PRIMER TREN DE SUDAMÉRICA.	13
2.2 <i>TEMBIASAKUE HA TESARAI</i> ; MARCAS DEL TEJIDO CULTURAL	18
3 DISCURSO DE <i>TREN PARAGUAY</i>	23
3.1 MEMORIA COMUNICATIVA Y MEMORIA CULTURAL EN CONFLICTO.	23
4 CONSIDERACIONES FINALES	30
5 BIBLIOGRAFÍA	32
6 FILMOGRAFÍA	34
<i>Tren Paraguay.</i>	34

1 INTRODUCCIÓN

“Si es un referente del progreso del país, ¿Por qué está ahí, no solo olvidado, sino rapiñado?”¹, con estas palabras el director Mauricio Rial Banti explica lo que le impulsó a realizar el largometraje *Tren Paraguay* (2011), texto fílmico que costura su narrativa alrededor de testimonios sobre el tren del trayecto Asunción- Encarnación que ya no existe, y justamente explicita la ausencia del tren recorriendo las vías desgastadas y empobrecidas, reconstruyendo sonoramente el paisaje del ayer. No hay nombres ni demarcaciones geográficas, no hay reconstrucciones dramáticas, sólo el testimonio en las diversas “ruinas” de la estación del tren, trazando esa delgada línea entre espectador y testigo, donde ya no sólo somos recipientes de recuerdos de una época pasada, sino que al anclarnos al presente, somos testigos del presente de estas personas, compartimos sus percepciones y su espacio. Así, varios testimonios componen un escenario más amplio, se convierten en una memoria social alternativa a la historia oficial del tren, nos muestra lo privado de las personas que se vieron afectadas por él y no son contempladas en una memoria oficial pública.

“... la memoria no es *todo el pasado*²; la porción de él que sigue viviendo en nosotros se nutre siempre de representaciones y preocupaciones del presente”. (Rouso, 1998, apud Aprea, 2012, pp26).

El propósito de este trabajo es realizar una reflexión sobre la memoria como lugar de conformación de la identidad nacional y cómo su mediación resuena con lo pautado por el contexto socio-cultural desde la película *Tren Paraguay*. Se pretende además ahondar sobre la existencia o no de una determinada especificidad discursiva intrínseca a la memoria del paraguayo pactada por el entorno social. Para ello se propone analizar el filme y reflexionar sobre las causas que generan un cierto tipo de elecciones estéticas, esto desde el marco teórico de los Estudios Culturales de la Memoria Colectiva³ (Halbwachs, 1968; Assmann, 2008; Erll, 2008) donde un

¹ CORONEL, Jorge. “Tren Paraguay”; por las vías del ayer. Abc Color. Asunción. 2011.

² Itálicos del original.

³ Los estudios de la memoria nacen como campo a partir de una mudanza del “futuro presente” de la modernidad a un “pasado presente” del posmodernismo (Huyssen, 2000). Donde la decadencia de la experiencia transmitida de los sobrevivientes de los “traumas” del siglo XX obligó a una revisión de los métodos clásicos de la historiografía para conservar los testimonios y “reconstruir” el pasado, transformándose la política de la memoria en un deber cívico.

determinado tejido cultural es absorbido por las manifestaciones mediáticas producidas en él.

“Este campo multidimensional de estudio atiende cómo los medios operan como agentes de memoria (...); la cultura en que estos procesos toman lugar (memorias mediáticas como indicadores de los cambios sociológicos y políticos). (Neiger; Meyers; Zandberg. 2011, pp 2.)

La noción de Halbwachs (2003) sobre el tema permite en primer lugar considerar al pasado ya no como absoluto, sino como una construcción social, donde se escogen versiones de él de acuerdo con las necesidades del presente compartido. Esta consideración resulta útil para el trabajo propuesto a medida que esta construcción social de los recuerdos está relacionada a la conformación de identidad del individuo como parte de su comunidad. De igual manera, el pensamiento de Halbwachs nos permite pensar los esquemas sociales que pautan las memorias colectivas como trazos en los individuos que no sólo recordarán una versión determinada de un suceso sino que lo recordarán de maneras similares, prestando atención a detalles similares, con intensidades parecidas, en base a este pensamiento, se permite conjeturar sobre la especificidad del discurso sobre la memoria en Paraguay, visando comprender el alcance del concepto al campo filmico. Cabe incluir el debate actual en torno de estos conceptos con los aportes de Paul Ricoeur (2000), que considera la narración como un elemento central en la reconstrucción del pasado histórico, distinguiendo una cierta oposición entre la aparente objetividad de la historia contra la subjetividad del testimonio, y como estos van actualizando su interacción a la luz de la historia oral. Este concepto es primordial para comprender la importancia de los testimonios marginales sobre el tren en tanto memorias íntimas ajenas a la historia pública. Para dilucidar los elementos referentes a la mediación de las memorias se pretende trabajar con los conceptos de memoria de Jan Assman (2008) que diferencia los modos en que memorias del pasado común se transmiten a nuevas generaciones, en el caso específico de la memoria comunicativa, en el lenguaje vernáculo dentro del cotidiano lo que resuena con lo apreciable dentro del film y a la vez nos permite considerar al film como un objeto dentro de esta transmisión de recuerdos. De esta manera, el film adquiere una doble valoración en tanto que remite a un tema referente a un pasado histórico lejano como el tren, pero la forma discursiva escogida para representarlo dentro del film lo aproxima al cotidiano de las memorias individuales. Finalmente, Astrid Erll (2008) que comprende que la memoria individual llega al colectivo desde los procesos mediáticos y

que los individuos acceden a las memorias sociales desde las representaciones y construcciones mediáticas. De esta manera, se examinará la articulación del diálogo entre los procesos mediáticos y la memoria individual.

Para el análisis fílmico del documental se trabajará con los conceptos y debates de Carl Plantinga (1997) sobre los modos, voces y formas de filmes de no-ficción, buscando delimitar la posición epistemológica de *Tren Paraguay* en relación al mundo al que se refiere. Esto es, en qué matices la estructura narrativa escoge representar al mundo, su grado de autoridad frente a ella para escoger explicarla o no y transparencia de los mecanismos de narración. De esta manera, por medio de estos puntos de análisis, imbricar las elecciones narrativas del film con su contexto socio-cultural según los conceptos y debates del marco teórico para visar comprender cómo la memoria colectiva traspasa transversalmente la narrativa, no realizando un simple traslado y aplicación de conceptos sino un trazado del movimiento que motiva a la dimensión de creación del film.

Sobre el contexto socio-cultural particular de *Tren Paraguay*, se sucede en el Bicentenario del país en 2011, donde existe un proceso de promoción y recuperación de la memoria social para enarbolar una historia de superación por parte de entes del Estado, organizando comisiones encargadas de recompilar y divulgar sucesos históricos de la cultura popular paraguaya con miras de , en primera instancia, instaurar un cierto fervor patriótico mediante la invocación diacrónica de esos testimonios e historias, y en una segunda instancia, por medio de ello ganar apoyo popular a la gestión pública estatal como validación de los logros hasta el momento. Este último punto juega un papel importante en el contexto político social paraguayo en su Bicentenario signado por un gobierno de alternancia política que quiebra una hegemonía de 60 años. Así, este contexto de promoción de la recordación genera un denso ambiente para la búsqueda de identidad nacional mediante símbolos tradicionales bajo una nueva luz existiendo una amplia divulgación a lo largo del país para estos eventos, así *Tren Paraguay*, juega con los imaginarios de la época progresista de Carlos Antonio López a mediados del siglo XIX. Tema que será expandido dentro del primer capítulo.

La característica reciente de este fenómeno paraguayo provee de validez a la propuesta de trabajo fundamentándose en la originalidad de estudiar las cuestiones de memoria aplicadas al cine paraguayo, ya existiendo trabajos que tratan las cuestiones

meramente historiográficas de la producción nacional como aquellos tratados por Juan Carlos Maneglia y María Rossana (Tana) Schémbori (2001); y el trabajo de Manuel Cuenca (2005) que trazan un corpus de obras producidas en el país proporcionando un contexto histórico sociopolítico a la praxis cinematográfica paraguaya en forma compilatoria cuantitativa, dentro de este estilo de trabajos, se encuentra el análisis Catherine Leen (2013) que analiza el escenario de producción local desde una perspectiva cronológica de las acciones administrativas y legislativas estatales de apoyo a la realización. Otro aporte de Roque González (2014) que aborda la cuestión en términos de cantidad de espectadores y salas de exhibición que estas películas reciben, o sea, a partir de un análisis cuantitativo de recepción.

Se comprende que de esta manera, la mayor parte de los escasos estudios realizados sobre la cinematografía paraguaya corresponden a cuestiones estrictamente extra-fílmicas, no debruzándose sobre el contenido, estrategias narrativas o estilos discursivos, pero que sirven al trabajo propuesto en cuanto que conectan las dimensiones sociales-históricas tanto de realización como de recepción con el cine paraguayo, siendo esta dimensión un eje fundamental para comprenderlas como producto de una reconstrucción del pasado por un grupo social, donde hablar sobre el pasado denuncia implícitamente las condiciones del presente. Por otra parte, un análisis que se sumerge en los elementos estéticos y narrativos que componen estos filmes paraguayos pueden encontrarse en Eva Karene Romero (2012), el cual nos presenta análisis de un conjunto de películas paraguayas urdidas bajo diversas discusiones teóricas como estudios fílmicos, estudios visuales y estudios latinoamericanos. Más concretamente: se trata de un paralelo a la teoría de la mirada masculina erotizante de Laura Mulvey (1975) configurándose como una mirada extranjera exotizante que funcionaría de la misma manera. Otro debate propuesto por la autora que resuena con más intensidad en relación a la propuesta del presente trabajo donde la búsqueda de una definición de la identidad nacional en los filmes abarcados, oponiendo las narrativas utilizadas a las narrativas clásicas de género y en el camino, trazando ciertos elementos concurrentes como la figura del campo y del campesino, en especial el retrato fetichista del guaraní, siendo este último aún más relevante para la reflexión de la dimensión oral del paraguayo en sus modos de rememoración por ser un elemento aglutinador y de identidad nacional cuasi por antonomasia. Siendo *Tren Paraguay* una costura de relatos

orales y espacios sonoros, los detalles que esta comunicación toma son fundamentales para el trabajo propuesto.

La hipótesis del trabajo es la siguiente: la narrativa sobre la memoria utilizada en el documental *Tren Paraguay* obedece en un primer orden a un ámbito de recordación mayor instaurado en el Paraguay del Bicentenario, que promueve los procesos de rememoración en varios medios y de manera especial en el cine. En un segundo orden, responden a una tradición de comunicación oral arraigada en la costumbre local por lo cual la estrategia narrativa escogida recae en el relato testimonial, recurriendo a la reconstrucción sonora del espacio del tren como apoyo y conexión entre testimonios.

2 ESTUDIOS DE LA MEMORIA Y *TREN PARAGUAY*, RELACIÓN ENTRE MEMORIAS OFICIALES Y MARGINALES.

El objetivo de este capítulo es establecer las reflexiones teóricas sobre las memorias colectivas y como estas encuentran resonancia en el largometraje. En el primer apartado se presenta el panorama histórico del tren y la simbología subyacente con el devenir del país desde su llegada hasta la recuperación como figura diacrónica de nación otrora progresista, necesarios para comprender las imbricaciones entre testimonios y memorias oficiales en la actualidad introduciendo los conceptos de Halbwachs (2003). En la segunda sección, encadenando con la construcción sobre la historia del tren, se presenta el debate entre las diferentes perspectivas en relación al pasado: el testigo y el espectador. Considerando estas perspectivas luego dentro de los estudios de la memoria y posteriormente, analizar cómo absorben el tejido cultural y lo potencian.

2.1 MBA'YJUA; MITO DEL PRIMER TREN DE SUDAMÉRICA.

La celebración del Bicentenario de independencia del Paraguay de España en 2011 corporifica el ápice de movimientos de recordación orientados principalmente hacia dos ejes: el primero que busca la consolidación de una imagen de país progresista, lanzando una mirada comparativa al pasado con la idea de crecimiento pautado por lucha y sacrificio, buscando las figuras de héroes, mártires y grandes monumentos en la memoria colectiva, aquí, la aparición de la figura del tren es asociado a la figura de la modernización del país durante el siglo XIX y su recuperación simbolizaría la “recuperación” económica del país que nunca llegaría a concretizarse. El segundo, lanzar la misma mirada retrospectiva en un tono de superación del fin de la dictadura como proceso catártico para de cierta manera buscar una compensación por las “heridas” del régimen, sesgada en gran medida por la política del gobierno de turno. Es apreciable de esta manera un movimiento que parte de estructuras socio-culturales y se manifiestan en contenidos mediáticos, siendo este el punto de interés para los estudios culturales de la memoria ya que comprenden que estas manifestaciones reflejan y forman las percepciones de los individuos en tanto se consideran miembros de un grupo,

pasando por los estratos familiar, de la misma condición social, llegando a lo nacional. El cambio en el eje político con el gobierno de Fernando Lugo, alentó a la (re)construcción de la historiografía nacional, en parte, usufructuando las nuevas libertades que un gobierno alternativo ofrecía desde políticas populistas y de reforma en relación al régimen anterior, así en el primer eje de representación del país se buscó rescatar tradiciones y eventos olvidados al mismo tiempo que ensalzaba los héroes consagrados de la patria.

Aquí se puede apreciar la yuxtaposición de la memoria colectiva con los procesos relacionados a la formación de la identidad en la comunidad. Maurice Halbwach en *La doctrine de d'Émile Durkheim* (1918) ya establece tres líneas de pensamiento en relación a la conciencia colectiva: la construcción social de la memoria individual; la memoria colectiva a niveles intermediarios (familia) y macro en cuanto nación, civilización (Marcel, Mucchielli, 2010). En base a este pensamiento, las memorias individuales se configuran como apropiaciones de las representaciones colectivas sobre las mismas cosas y las interpretaciones de estas son pautadas por las normas que la sociedad nos enseña en un movimiento de ida y vuelta donde el presente solicita imágenes del pasado y el pasado configura modos de percepción que son heredados al presente (Halbwachs, 2003)⁴, es decir un marco social para las memorias sobre las cuales estas se apoyan. Aplicando estos conceptos a la obra fílmica entendemos que un miembro de la sociedad paraguaya se reconoce como tal a medida que tiene una visión similar sobre la historia del tren, reconociendo los recuerdos que tiene sobre la transmisión de esta historia a su persona, i.e. la persona no posee la experiencia del primer viaje del tren por ser un tiempo cronológico distante del suyo pero recuerda las memorias que le fueron relatadas sobre esto, convirtiéndose estas memorias en un fondo común de recuerdos que son accionados en las diferentes interacciones sociales y que a su vez son jerarquizados y fijados en el marco de la memoria social. Esta memoria colectiva del tren es adquirida en el contexto de lo que Jan Assmann (2010)⁵ denominaría memoria cultural, que hablan de sucesos cronológicamente distantes del individuo en un pasado absoluto, celebrada en conmemoraciones específicas y que posee un cuerpo material que requiere instituciones

⁴ Esta concepción fue ampliamente revisada por teóricos de los estudios de la memoria afirmando que la memoria individual posee una dimensión intransferiblemente personal.

⁵ Esta memoria cultural se diferenciaría de un conocimiento general del pasado a medida que el pasado pueda ser llamado de “nuestro”. La perspectiva universalista del conocimiento difiere de la memoria cultural en cuanto esta recorta el pasado según el concepto de identidad.

que lo preserven y guarden su acceso, cuya transmisión entre generaciones se da en medios jerarquizados por agentes instruidos. En esta categoría, se encuadra la enseñanza de la historiografía oficial de la nación tal cual fue forjada por la reivindicación nacionalista de los movimientos lopistas de la virada del siglo XX(O’Leary, 1914; Domínguez, 1934) y los gobiernos de la década de 1930 donde se recupera la figura de Carlos A. López y Francisco Solano López antes denostada como traidores a la patria en la post-guerra.

La figura de Carlos A. López resulta crucial para comprender el alcance simbólico que posee el tren, siendo proyectado a finales de la década de 1850 para ser inaugurado el primer tramo en 1861 (tramo Santísima Trinidad) hasta el último en 1865 (Paraguarí) (Plá, 1970) en un contexto de modernización y apertura al mundo, López, contrata a mano de obra inglesa al mismo tiempo que envía un grupo de jóvenes al exterior para especializarse, así el ferrocarril está ligado a varias obras como el Astillero, la fundición de hierro de Ybycuí, el Arsenal y los planes de saneamiento para la capital. El tren saqueado tras la Guerra Guazú⁶, es parcialmente reconstruido por las fuerzas de ocupación para ser enajenado para explotación a finales del siglo XIX a una compañía de capital mixto inglés, argentino y paraguayo. En la primera década del siglo XX pasa a manos de una empresa brasileña de capital norteamericano y el servicio ferroviario alcanza la ciudad de Encarnación en 1911, volviendo una vez más a convertirse en un medio preponderante de transporte. Durante la Guerra del Chaco⁷, un ramal que servía para transporte de granos sirve un papel importante para transportar tropas de la capital hacia el frente de batalla en el Chaco paraguayo. Ya durante la época del declive ferroviario a nivel mundial causado por el abaratamiento de los costos de los transportes automovilísticos y la baja del precio del gasoil sumada a los altos costos de mantenimiento de la flota de trenes que en varios casos se trataban de herencias del siglo pasado, acontecen varias intervenciones estatales para asegurar el servicio y debido a los déficits de explotación, finalmente el ferrocarril retorna a manos del estado en 1962 (Verón, 2000). Aunque nunca se convierte en una preocupación principal en las agendas de los gobiernos posteriores y la extensión de rieles se contraen hasta dejar el tren efectivo sólo en las zonas urbanas. El ferrocarril continúa a funcionar como el último tren urbano de tracción a vapor de la región hasta 1999 cuando las deudas

⁶ Guerra de la triple alianza ou Guerra do Paraguai. Conflicto bélico de Argentina, Brasil y Uruguay contra Paraguay. 1865-1870.

⁷ Conflicto Bélico entre Bolivia y Paraguay. 1932-1935.

contraídas por el estado lo llevan al cese y remate de bienes. El tren es así, enseñado en las escuelas primarias y en el imaginario cotidiano como el “primer tren de Sudamérica”⁸ para reforzar una concepción de pasado glorioso que nunca es totalmente rebatido a pesar de su situación calamitosa en los tiempos finales de funcionamiento y desidia actual de las piezas remanentes. Esta manifestación paradójica sobre la construcción de la representación del tren dentro del imaginario colectivo se presenta como una característica de la memoria colectiva según Henry Rousso (1991) al afirmar que la memoria colectiva fija acontecimientos del pasado histórico al mismo tiempo que distorsiona y modifica su forma en el presente. Sobre este punto, es necesario anexar el debate que posiciona una conflictividad inherente a la memoria colectiva a razón que el espacio público se compone de varios grupos y por ende, voluntades distintas que compiten por la hegemonía y relevancia que sus memorias ocupan en la sociedad siendo por veces la versión predominante aquella del vencedor. (Montespelleri, 2004, *apud* Aprea, 2010, pp 24). Este debate contribuye a la propuesta de trabajo ya que permite estructurar la idea del espacio de embate de memorias colectivas dentro del film, ya que las características de las memorias que presenta se aproximan a lo que Assmann denomina como memoria comunicativa (2010).

Esta memoria comunicativa se basa principalmente en los conceptos de memoria colectiva de Halbwachs sin embargo Assmann distingue características específicas como el contenido, forma, medio de vinculación, la estructura temporal a la que ubica al sujeto y los modos de participación, que divergen en naturaleza a los de la memoria cultural. Así, la memoria comunicativa habla de un pasado reciente, de tradición informal que se comunica en las interacciones cotidianas y es de participación irrestricta. Conociendo estos conceptos, podemos distinguir dentro de *Tren Paraguay*, por medio de los testimonios de los pobladores, características que se aproximan más a este tipo de memoria comunicativa mientras que la temática del tren *per se* está más próxima de los cánones referidos por una memoria cultural. Dentro de *Tren Paraguay*, todo recuerdo aparece en forma de testimonio oral, estando los sujetos presentes en las antiguas estaciones del tren. Este aspecto accionaria de una manera específica la memoria colectiva ya que los recuerdos íntimos de los sujetos abandonan espacios privados y se presentan en la esfera pública representada por las estaciones del tren, que

⁸ Véase como ejemplo: BAREIRO, Luis. Del primer tren de América y otras leyendas. Última Hora. Asunción 2012.

además corporifica en sus estructuras las memorias indexadas por parte de la sociedad, es decir, como lugar de memoria tiene la capacidad de recordarnos eventos, existiendo así dos fuentes emanando recuerdos. Otro aspecto relevante se refiere a que los sujetos no se presentan por su razón social, todos los datos que pueden apreciarse son deducibles a partir del testimonio, no existe una figura de autoridad reconocible ni tampoco se presenta algún especialista o experto a brindar una explicación objetiva, en resumen, ninguna figura que no posea una conexión subjetiva con el tren.

Así, a partir de estos aspectos mencionados el film nos permite discurrir sobre el papel que *Tren Paraguay* desempeña como manifestación mediática de la memoria. Astrid Erll (2008, p. 389) explica que las versiones del pasado son generadas por exteriorizaciones mediales y estas “crean imágenes del pasado que resuenan con la memoria cultural”⁹. Analizando los aspectos citados anteriormente donde coexiste una tensión entre historia y memoria; privado y público; subjetivo y objetivo, los conceptos de Erll nos permiten considerar estos aspectos en su conjunto formal de texto fílmico, considerando el tipo de memoria que suscitan en el espectador de acuerdo a los modos de representación que utiliza.

Aquí, el modo de representación utilizado, el cine, juega un papel preponderante ya que el tipo de conocimiento personal que genera sobre la experiencia relatada, o al menos una descripción más vívida y que mediante imágenes permite al espectador convertirse en testigo, dando cuenta a detalles ínfimos que la historiografía clásica debido a su carácter más estricto de disciplina deja de lado. De esta manera, se configura en una modalidad de construcción de memoria propia de la época contemporánea ya que “vivimos en un mundo dominado por las imágenes” (Rosenstone, 1997 *apud* Aprea, 2012, p 40).¹⁰ Y bajo estas características, los lenguajes audiovisuales sería una fuente de conocimiento masivo sobre historia para la población. Considerando esta noción, sumando el enfoque que *Tren Paraguay* adopta, donde existe una compilación de memorias individuales, aproxima una versión del entendimiento personal de estas personas sobre el tren que a la suma se configura como

⁹ Traducción del autor. “They create images of the past that resonate with cultural memory”. Erll, 2008, p.389.

¹⁰ Aprea (2012, p 44-46) presenta el debate entre Robert. A. Rosenstone en relación al lenguaje audiovisual como medio para transmitir historia al igual que presenta a detractores como Ian Jarvie, que consideran que la narración de film no es compatible con la naturaleza académica de la historia. Como el presente trabajo trata a la historia desde la condición de versión del pasado construida por un grupo social, se optó por obviar este debate ya que la autenticidad de la historia relatada no es una premisa del análisis y sí las marcas sociales que puedan existir dentro del film.

una versión alternativa ya que pertenece a un grupo social que se puede denominar marginal en tanto no es relevante dentro de las estructuras de poder. Sin embargo, cabe resaltar que si bien se configura como una versión alternativa de la historia oficial, gracias al mecanismo del cine tomaría una difusión amplia reivindicando a este grupo social, dándole una voz en paralelo a la propuesta gubernamental de atender a grupos populares, el tono no es de explícita denuncia política como puede notarse en un ejemplo próximo como *La próxima estación* (Solanas, 2008) donde el corte histórico-político presenta las problemáticas y deja en evidencia los errores de los gobiernos relacionados al tren. En *Tren Paraguay*, el tono predominante es la nostalgia, si bien puede inferirse la desidia del estado en relación al ferrocarril que tuvo tanto impacto en la vida de estas personas y que las fuerza a vivir en condiciones dificultosas debido a la ausencia del tren, nunca toma un tono de explícita denuncia, ni se busca explicar ni señalar culpables sino que por el contrario, busca presentar las memorias íntimas de estas personas, arrancar al tren del tiempo pasado, externo, distante y parte de cifras estadísticas para traerlo a una valoración afectiva del tren.

2.2 *TEMBIASAKUEHA TESARAI*; MARCAS DEL TEJIDO CULTURAL

¿Qué hace a *Tren Paraguay* una manifestación mediática de la memoria paraguaya del siglo XX? O visto desde la perspectiva de los marcos socio-culturales, ¿Qué marcas paraguayas tiene *Tren Paraguay*? Si bien el análisis fílmico desde la perspectiva de la teoría documental será abordado en el capítulo 2, una vez construidos los debates en torno al tipo de memorias representadas, el tono del film y la interacción del contenido del film con su soporte incluyendo las posibilidades de construcción de memoria social que este le brinda, cabe analizar las propiedades que hacen del film una manifestación mediática de la memoria cultural paraguaya.

Así, se puede establecer en un primer momento la prevalencia del entorno rural, así todos los ambientes corresponden al espacio campesino y las implicaciones que este tendría¹¹; “un pueblito silencioso”, como menciona uno de los sujetos, los animales, los

¹¹ En las distintas filmografías latinoamericanas, y en especial aquellas relacionadas a las primeras fases del Nuevo cine latinoamericano, el campesino y lo rural serían la fuente de la verdadera identidad

espacios amplios y verdes. La elección de retratar los relatos en este entorno, no lo hace inmediatamente paraguayo, sin embargo, considerando el aspecto extra-fílmico de la figura del realizador en el recorte de la mirada, surge una faceta interesante. Un punto de atención que Eva Karene Romero (2012) resalta son las características de los cineastas del “boomcito”¹², entre ellos Rial Banti. Estos son realizadores jóvenes en promedio de 30 años con algunos dentro de los 40 (Encina, Maneglia, Schémbori) que se especializan en el exterior (Rial Banti estudia en la Universidad del Cine de Buenos Aires), provienen o residen en la capital Asunción y pertenecen a una clase media-alta que para sustentar sus películas actúan en el ámbito publicitario, televisivo. Esta particularidad generacional tendría un efecto en cuanto a la temática que estos realizadores escogen realizar, ya que en primer lugar, tienden a un cine autoral más fácil de vincular a festivales, esto causado principalmente por la falta de apoyo e incentivo estatal, falta de legislación sobre la realización cinematográfica entre otras causas como la escasez de investimento privado en el área. Un segundo aspecto sería una suerte de tendencia en parte de los realizadores del boomcito hacia los espacios rurales, como si la distancia experimentada tanto en el extranjero como reducida al ámbito urbano los motivara a una búsqueda de reconexión con el espacio rural, con tradiciones y costumbres más arraigadas del pueblo en el imaginario cotidiano¹³.

Esta tendencia, en comparación con la producción a nivel regional de realizadores contemporáneos de 30 a 40 años marcaría una diferencia sustancial ya que las temáticas, en especial aquellas que conciernen al documental, por ejemplo se refieren a un estado de hibridación entre documental – ficción, documental performativo y de revisión histórica (Ortega, 2005 *apud* Vallejo, 2012). Este último desde un discurso de los afectos en primera persona de los hijos de desaparecidos de las dictaduras

nacional, en oposición a las capitales urbanas “contaminadas” por influencias extranjeras. Esta visión luego sería decantada.

¹² “Boomcito” es una denominación que Romero extrae de entrevistas a los principales realizadores paraguayos para el crecimiento de la producción de películas en Paraguay y el reconocimiento que estas adquieren en el exterior que no tiene comparación a épocas anteriores pero que no llega a concretizarse en un boom debido problemáticas de establecer una producción continua en un país sin leyes ni incentivo.

¹³ Hamaca paraguaya (Encina, 2009), Karai Norte (Martinessi, 2009), Ahendu nde Sapukai (Lamar, 2008), Tierra Roja (Gómez, 2006) son títulos que ganaron más éxito en los circuitos de festivales y sitúan sus historias en entornos rurales. Cabe resaltar que como tendencia no abarca a la totalidad de los trabajos, configurándose también la presencia de problemáticas urbanas y entornos citadinos en diversos filmes paraguayos.

militares¹⁴ que marcaron profundamente a Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX, por veces con matices más reflexivos¹⁵. Si bien con *108, Cuchillo de palo* (Costa, 2010) se da una aproximación similar, no es una tendencia mayoritaria, al menos en relación con los títulos producidos a lo largo del nuevo siglo, con lo cual se puede inferir una situación donde las marcas traumáticas de la dictadura stronista pasarían a reflejarse cinematográficamente en una segunda etapa, después de la superación del reconocimiento en la pantalla¹⁶.

Dentro de esta consideración, cabe resaltar la negación del material de archivo, donde una historia referente al tren puede articularse a partir de los documentos escritos y fotografías del pasado pero el uso preminente de los testimonios orales en primera persona, siendo transmitidos directamente por ellos indica la preferencia por el lenguaje oral, así, entendiendo que el lenguaje escrito presupone una construcción y organización del pensamiento diferente al lenguaje oral, y que la historia como disciplina posee un carácter escritural (Ricoeur 2004 *apud* Aprea, 2012, p 34) se desarticula la idea de una preeminencia jerárquica de la historia escrita para construir los imaginarios colectivos, historia en cuanto forma de memoria colectiva. Dentro de *Tren Paraguay*, el lenguaje oral de sus personajes también se encuentra ligado a la cuestión del uso del guaraní, no en tanto un retrato fetichista para la exotizante mirada extranjera como demarca Karene Romero (2012) pero si en cuanto lenguaje del uso común, Bartomeu Meliá(2007), jesuita investigador de la cultura y lengua guaraní presenta un cuadro basado en el censo de población y vivienda del 2002 de la Dirección general de Estadísticas, Encuestas y Censos de Paraguay donde la predominancia del idioma guaraní utilizado hogares rurales alcanza 87% y del castellano 8,4% de la población, contra un 42,9% del guaraní en hogares urbanos, y 54,7% del castellano en los mismos¹⁷. Ante estas cifras, el

¹⁴ LIE, Nadia; PIEDRAS, Pablo. Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: Familia tipo (2009) e Hija (2011). *Confluencia*. V. 30, N. 1. University of Northern Colorado. Greely. 2014, P. 72-86.

¹⁵ Tendencia del documental contemporáneo que deja en evidencia los artificios de la narración al espectador.

¹⁶ Dentro de esta segunda etapa es necesario mencionar una clara diferenciación. Si en la fase incipiente del “boomcito” existía una tendencia a realizar filmes para festivales, el estreno de *7 Cajas* (Maneglia, Schémbori, 2012) que se presenta como *thriller* con intención clara de explorar el cine comercial, rompe el record de taquilla nacional con más de 350.000 espectadores, siendo la marca anterior *Titanic* (Cameron, 1999) con 150.000. Esto causa una renovación en cuanto a la perspectiva y aparición de cineastas que perciben que el cine nacional puede ser redituable volcándose a este tipo de cine, sin embargo existe una convivencia con los realizadores más autorales que continúan en los circuitos de festivales.

¹⁷ Estas estadísticas refieren condiciones de predominancia del idioma donde los casos de bilingüismo no están contemplados.

análisis sociolingüístico de Joan Rubin (1974 *apud* Palacios, 2001) donde el uso del español se circunscribe a espacios más formales como educación, religión y gobierno mientras que el uso del guaraní estaría orientado a la cohesión social, solidaridad y cuestiones relacionada a los círculos sociales primarios entre ellos valores nacionalistas.

Estos datos refuerzan la premisa de un discurso emotivo de la nostalgia, donde el momento socio-político del bicentenario de independencia llama una reflexión de los momentos que conforman la identidad nacional, surge así *Tren Paraguay* con un discurso de característica íntimas y mínimas, del espacio rural que se dirige a su público mediante un diálogo por momentos en guaraní, por momentos en castellano, donde las percepciones sensoriales trabajan en temporalidades distintas, la visión nos ancla al presente mientras el sonido nos transporta al pasado y de esta manera, presenta una versión que humaniza la historia del tren. Esta mediación de la memoria actúa en dos niveles según Erll (2011); en la individual, acercándose a la mediación de comunicación oral al nivel familiar donde por ejemplo un niño recibe de sus padres en una charla los esquemas que le ayudan a codificar las experiencias de la vida, así los actores sociales comunicándose con los espectadores recrearían este tipo de mediación. El segundo nivel, colectivo, la mediación del film se configura como el medio donde se almacenan y difunden los conocimientos y versiones construidas del pasado para las siguientes generaciones. Comprendiendo estos niveles de actuación, se entiende cómo *Tren Paraguay*, como mediación de la memoria, conecta estos niveles dando relevancia a las memorias individuales mientras que permite el acceso de los demás a ella y al acompañar la noción de que “ el soporte medial no es sólo el mensaje, más bien los trazos del soporte quedan retenidos en el mensaje”¹⁸(Krämer, 1998 *apud* Erll, 2011) es comprender que diez años atrás las memorias colectivas representadas en *Tren Paraguay* no serían mediadas de esta manera en un texto fílmico (casi inexistente praxis cinematográfica) con sus actores sociales y de tono nostálgico (promovido por el Bicentenario) que transmiten una experiencia específica pero promueven una comunicación entre generaciones siendo ese conjunto de factores las marcas culturales de *Tren Paraguay*.

¹⁸ Traducción del autor. “The medium is not simply the message; rather the trace of the medium is retained in the message.” Kramer, 1998 *apud* Erll, 2011. P.115

3 DISCURSO DE *TREN PARAGUAY*

El silencio relativo de las estaciones actuales se ve invadido por las recreaciones sonoras de los espacios del ayer, el bullicio de las personas, la pitada del tren, la boletería, el rugir de las máquinas, etc. En base a esta dinámica sonora, somos testigos de cómo el tren afectaba el cotidiano, una irrupción difícil de ignorar, ya que trata a la vez la dimensión social del tren, como un lugar de encuentro e interacción social, el “único programa” como lo denominan algunos de los entrevistados, siendo que el tren a la vez suplía una necesidad de espacio de socialización para la población; y trata mediante recreaciones en los espacios del tren el pasado que evidencia aún más el presente. Apuntando estos elementos el primer apartado visa analizar las dinámicas narrativas del largometraje dejando trasparecer la tensión entre memorias públicas y oficiales, considerando los aportes de Carl Platina (1997) y Aida Vallejo Vallejo (2012) para desglosar a profundidad los papeles de los actores sociales y la entidad narrativa para la construcción del discurso y a partir de ello, comprender cómo convergen para posicionarse frente al mundo representado. Finalmente, relacionarlas con las nociones de los estudios de la memoria para dilucidar minuciosamente los elementos de la memoria colectiva actuantes.

3.1 MEMORIA COMUNICATIVA Y MEMORIA CULTURAL EN CONFLICTO.

Detalles de una estación de tren con un suave piano de fondo, pilares coloniales, faroles antiguos empolvorados, la manecilla de un reloj antiguo mientras ruedan los créditos, un cuaderno de boletas abierto, un teléfono viejo y un murmullo que se filtra, pasos y risas mientras vemos detalles de una oficina, una voz femenina nos habla de la importancia del Tren para el transporte de la comunidad, otra voz femenina se sobrepone “Todo era por tren”, vemos detalles de los muebles de madera decorados, los testimonios se suceden hablando del tren, “Siempre funcionaba”, describen su interior, su hora de llegada mientras vemos la oficina de telegramas, detalles del telégrafo, surge en un plano detalle la oreja de un hombre. La cámara lo acompaña mientras el murmullo se intensifica, suena un pitazo del tren, escuchamos a las vendedoras ofreciendo “chipa” y el hombre camina lentamente, siempre prestando atención a su

audición, suena un silbato, las maquinarias comienzan a rugir, el hombre está parado frente a los rieles, no hay nadie en la estación del tren. El silbato suena y las máquinas traquetean, la cámara se aleja marchando sobre los rieles, nos despedimos del hombre y empieza el viaje.

Esta es la secuencia inicial de *Tren Paraguay*, aquí una síntesis del tratamiento formal que se replica durante toda la película, escuchamos y hablamos del tren pero nunca lo vemos, entramos en su “casa” pero no hay muchedumbre que lo espere, sólo un testigo que revive sus recuerdos. Pudiendo diferenciar tres tratamientos que trabajan juntos, los testimonios de sujetos sociales directamente a la cámara, los detalles de los espacios donde las personas interactúan donde la cámara explora los ambientes y la corporificación del tren en la cámara. Cada uno cumpliendo una función narrativa diferente y complementar.

Para analizar *Tren Paraguay* puede realizarse una división de acuerdo a las paradas que el “tren” va realizando en cada estación, la primera, San Salvador, se presenta con un cartel en una plácida y soleada campiña mientras vacas atraviesan holgadas. La instancia narrativa, entendida como mediación entre historia y espectador, siendo la observación directa la ausencia de la instancia narrativa explícita, que en este caso hace uso de elementos diegéticos para demarcar geográficamente el relato y esconderse. En cuanto temáticamente, por medio del testimonio de pobladores y antiguos trabajadores se relata cómo se preparaban las personas en la estación para recibir al tren en especial el bullicio de la boletería que es revivido por el antiguo empleado en el espacio abandonado con el ambiente sonoro del trajín y la llegada del tren. Este artificio genera una recepción diferente a la escucha del testimonio. Con este artificio, somos testigos y recreamos inducidos por el ambiente sonoro la situación presentada. Así el artificio, es una reconstrucción del pasado que se concreta en la mente del espectador al mismo tiempo que al observar el espacio del presente, tomamos una posición de testigos y se genera una empatía mayor al podernos situarnos en el lugar del sujeto.

Este acercamiento se configura dentro de los parámetros que Platinga define sobre la voz abierta, siendo este el grado de autoridad narrativa asumida por el film. La voz abierta no busca explicar sino por el contrario explorar, no ejerciendo una posición de autoridad epistémica sobre el espectador (Platinga, 1997, P. 106). Así, tanto las

formas de enunciación del relato del actor social (Vallejo, 2012) que se dirige directamente a el espectador mediante el sujeto que habla a cámara y por medio de la cámara que acompaña la interacción de estos sujetos con los vestigios de las estaciones del tren no se configura como una enseña explícita de conocimiento y si informar por medio de imágenes y sonidos. El régimen de mostración del documental donde todo se basa en una observación directa de los hechos y testimonios ciertamente induce al espectador a un alto nivel de credibilidad y el debate que Vallejos propone sobre cómo las reconstrucciones suponen un quiebre entre el referente histórico y la imagen(Nichols, 1991 *apud* Vallejos 2012) no tendrían efecto dentro de *Tren Paraguay* debido a que si bien se tratan de los sujetos sociales actuando reconstrucciones del pasado, no se persigue una idea de transparencia de la entidad enunciativa sino una fidelidad al mundo proyectado por la historia, es decir, las actuaciones no buscan enteramente reconstruir el pasado, sino que una parte de ellas es justamente proveer información acerca del presente de esos espacios en ruinas.

Tren Paraguay 1



Tren Paraguay 2



Sobre este segmento cabe acotar dos aspectos; la antropomorfización del tren, donde los sujetos sociales le atribuyen actos como “tomar el agua” y “gritar fuerte”. Pudiendo interpretarse esta característica como una suerte de lectura mitológica del tren, la bestia imponente de metal. El segundo punto resaltante se configura en la transición de bloques mediante una construcción rítmica del montaje y sonido sobre el telégrafo. Nuevamente, este artificio resulta provocador ya que los postes del telégrafo no poseen las líneas que en aquel entonces conectaban a las estaciones y son, por tanto en la actualidad, inservibles pero continúan firmes atestiguando el paso del tiempo.

La segunda estación, Paraguari, está mucho más centrada en el aspecto social del tren, relatando cómo llegó a emplear generaciones de la misma familia, convirtiéndose en una tradición heredada a los hijos, la estación como lugar de flirteo para los jóvenes y la existencia de un vagón musical que hacía de las estaciones verdaderas fiestas. También aparece la noción del tren como conexión logística para las encomiendas y todo un proceso artesanal relacionado a él, pasando algo tan cotidiano como el periódico. Finalmente sobre este bloque, la aparición de la oficina de telegramas, con las cartas y paquetes aun esperando ser entregados, es la postal máxima del abandono, pero casi delata el proceso desprolijo para su cierre, donde las cartas al igual que los testimonios esperan ser rescatados.

Tren Paraguay 3



Tren Paraguay 4



La siguiente estación, Ypacarai, presenta una figura icónica de la tradición paraguaya, la chipera que camina en la estación ofreciendo sus chipas¹⁹ relatando su experiencia como fuente de trabajo, otra chipera menciona anécdotas cómicas que le acontecieron. Otra dimensión interesante costurada en este segmento se relaciona con los juegos infantiles, donde los sujetos relatan candidas memorias de su niñez relacionadas con el tren, como correr para esconderse debajo del puente y escuchar su paso, jugar escondidos dentro del depósito de la estación. Otra, jugar al “cine” con las luces del tren proyectándose por las paredes. Nuevamente, por medio de estas memorias comprendemos cómo el tren pudo marcar en tan variadas maneras las memorias individuales que al ser costuradas con las recreaciones espaciales-sonoras forman y adaptan la memoria colectiva.

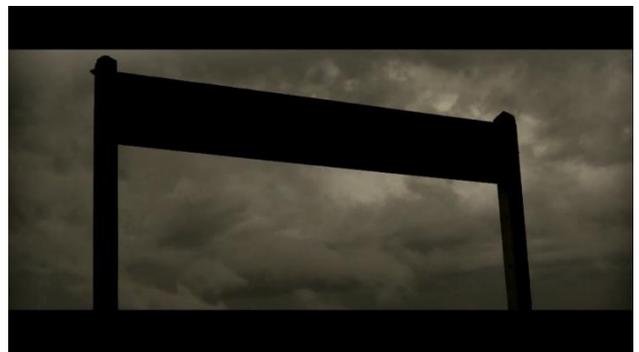
¹⁹ Chipa: Panes de harina de maíz, harina de mandioca, manteca y queso.

El siguiente bloque no se localiza mediante la enunciación narrativa, esto es comprensible a medida que el eje cambia al funcionamiento concreto de la máquina y cómo puede convertirse en un hogar. Uno de los residentes de los vagones declara que es un “recuerdo de toda la vida”. Nuevamente se utiliza un artificio para describir el funcionamiento del motor del ferrocarril dentro del taller, con un montaje rítmico-sonoro y en especial un movimiento de cámara que acompañaría los movimientos de los engranajes y demás piezas, con su rugir dimensionamos la complejidad de su maquinaria y también tomamos conciencia del abandono. Sólo después aprendemos por medio de un testimonio que nos encontramos en Sapukái, y con varios testimonios de pobladores, se desprende el papel del tren de suplir de reloj al pueblito mediante su silbido. Marcando las jornadas de descanso y llegando a condicionar una festividad como año nuevo al pitido del tren, recreando sonoramente el pueblo en fiesta mientras las imágenes nos describe un pueblo ameno y tranquilo. Aquí, lo cotidiano del tren invade totalmente la esfera social y se adhiere a las memorias colectivas de una generación.

Tren Paraguay 5



Tren Paraguay 6



El siguiente bloque se conecta no tanto como estación de parada del tren sino en sus orígenes, los ingleses que trabajan en el tren y habitaban la Villa Inglesa para sus residencias. En su época, caserones progresistas del lugar, en el presente, ruinas y escombros. Mediante un antiguo trabajador se relata lo acontecido, la compra del estado paraguayo y el fin de los ingleses en el ferrocarril y en la Villa Inglesa aunque esto no detiene que en el imaginario queden literalmente fantasmas del pasado. La opción estética y narrativa de elegir representar una superstición popular sobre la existencia de un fantasma “inglés” habla de una concepción del tren que va más allá de un impacto

infraestructural, sino cultural y que para abarcar todos los campos en que este tuvo impacto, la superstición, como parte del folklor que se inmiscuye en el cotidiano como apunta Rubeiro Saguier al analizar la cosmogonía y los mitos guaraníes en la religiosidad paraguaya (2002) también es válida y necesaria.

Con las nubes grises en el último segmento de *Tren Paraguay* se da un vuelco en cuanto a la temática, nos sumergimos en el otro lado de las memorias del tren, aquellas que tratan de fatalidades y accidentes. Vemos carteles pero no sabemos que dicen ni donde se encuentran, como si ya no importara el lugar y fuesen intercambiables. Sobre los rieles seguimos a un puente, nos enteramos que las chispas generadas por la fricción entre las ruedas y los rieles quemaban los techos de paja de las casas y nadie se hacía responsable. Seguimos por los rieles y la decadencia de las maquinarias, el desgaste del tiempo en los rieles hace que el “tren” funcione mal. Los antiguos funcionarios cuentan alicaídos, las dificultades del tren viejo, las horas excesivas, la falta de recursos. El tren se descarrila y mueren dos personas, los accidentes que suceden van dejando “*kurusu*” en los flancos de los rieles. Cruces para los muertos. El tren se vuelve un asesino, pero el tren no tiene culpa.

El segmento final, se inicia con la tormenta inminente, la conturbada memoria colectiva se retuerce. Una madre relata el adiós a su hijo, olvidada por él contempla los rieles por los cuales nunca volverá. Se desata la lluvia y cubre la estación, la composición altamente estética de las imágenes acompañadas por una canción con voz femenina rasgada y melancólica nos permite preguntarnos si este es el llanto desaforado de la estación, y por extensión del tren ausente, que al igual que la madre ha sido olvidado. Con el cese de la lluvia, el viaje se reanuda sobre los rieles inundados, cruzamos las aguas, donde no quedan rastros del ferrocarril más que un puente inundado y llegamos a la última estación, el “tren” se silencia. La inevitable metáfora de la última estación como el final y “muerte” del tren se ven sumadas a la presencia de un hombre con sombrero *kapi'i*, sumergiéndose en las aguas, aguas que se convierten en las imágenes finales. Estas aguas que se asemejan a las del río leteo, lavando las memorias de todo aquel que se sumergiera en ellas dejando al tren, en el olvido.

La tensión entre memoria cultural y memoria comunicativa se da alrededor del conocimiento que el espectador debe poseer de estas cuestiones ya que si bien lidian con cuestiones de temporalidad, como estas no son una preocupación constante en el film, proponen un lugar del discurso mucho más cotidiano. Así, cuestiones de la memoria cultural como la Villa Inglesa, son discutidos a partir de modalidades de la memoria comunicativa con testimonios directos. Los problemas de la decadencia de las vías ferroviarias también son presentados en una comunicación donde no se expone una autoridad epistémica que dicta conocimientos al espectador a la manera de un profesor enseñando al alumno. Como memoria comunicativa, *Tren Paraguay* logra conformar un cuerpo de memorias que abarcan un amplio espectro de impactos afectivos y sociales y por medio de las secuencias finales, dejar en evidencia la situación que corresponde al contexto social cultural de donde proviene.

Tren Paraguay 7



Tren Paraguay 8



4 CONSIDERACIONES FINALES

Para finalizar, la discusión de elementos que pautan elecciones narrativas dentro de los procesos de mediación de la memoria colectiva se sucede como una primera aproximación para desvendar el entreverado del cine y memoria sin embargo un campo de análisis que se hace necesario a partir de la concepción de filmes como productos atravesados por su contexto socio-cultural es la delimitación de la especificidad del discurso paraguayo de la memoria siendo que ya se han estipulado factores que como fenómeno socio-cultural posee ciertas características que lo diferenciarían en la región como una eclosión tardía en cuanto a producción lo que implicaría preocupaciones estéticas diferentes y en cuanto a las temáticas, pueden convergir pero se manifiestan discursivamente de modos diferentes lo que sería un indicador de una matriz subyacente más profunda. Considerando estos aspectos, un campo de investigación interesante surge y sobre todo, se hace necesario a la luz de las producciones paraguayas del siglo XXI donde no está existiendo una preocupación por registrar el momento histórico de avance cinematográfico. Así, como herramienta discursiva se hace necesario establecer cuáles y cómo son los discursos de la memoria paraguaya.

Sobre la narrativa de la memoria utilizada en *Tren Paraguay* como producto de la mediación pautada por el ámbito de recordación del Bicentenario, se pueden discernir las cuestiones intra-filmicas que nos hablan acerca de los modos en que se codifican las interacciones con características de la memoria comunicativa. Estas pueden definirse por medio de los testimoniantes que no se presentan por su razón social, dialogan directamente con el espectador usando el lenguaje cotidiano mezclando el castellano con el guaraní; la prevalencia del espacio rural como lugar de tradiciones y costumbres; la negación del material de archivo; la compilación de un amplio rango de experiencias que van desde la infancia, relación laboral, pérdida de personas queridas hasta espacio de socialización; la presencia de memorias íntimas llevadas al espacio público pero no de denuncia explícita sino presentándose en un tono de nostalgia. Las pautas discursivas que se refieren a la forma son de una preocupación estética en los encuadres, nunca estáticos con un montaje de preocupación sonora marcada. La posición epistémica de la entidad discursiva es abierta, significando que no se posiciona como proveedor de conocimiento exacto y definitivo, sino que deja abierta la interpretación del espectador

mediante la observación directa si bien el estilo utilizado es bien ornamentado, este no refleja o sirve alguna función informativa sino que forma parte de la subjetividad del director.

Sobre las cuestiones extra-filmicas, la concepción de Halbwachs de un pasado como versión construida a partir de los contextos socio-culturales presentes y de la memoria individual como una apropiación de esta versión del pasado, nos permite considerar a *Tren Paraguay* como una mediación de la memoria colectiva del siglo XXI a medida que promueve un diálogo entre generaciones y se configura como almacenamiento de las memorias individuales de los testimoniantes que no podrían vehicular sus memorias a la sociedad de otra manera. De la misma manera, la difusión de estas memorias en una sociedad que comienza a verse en el cine posee un valor simbólico que aún no ha sido estimado y esta condición de falta prolongada del autorreferencial en la pantalla solicita iconos e imágenes lo más cercanos y arraigados en lo profundo de la memoria colectiva a modo de reconocerse en aquello que está más próximo a nuestra identidad. Así, los cineastas del “boomcito” tienen además una carga de forjar la imagen del espectador paraguayo, conversar directamente con su consumidor y *Tren Paraguay*, con su nostalgia es una marca de eso.

Finalmente, la metodología aplicada en el presente trabajo convergió estudios culturales de la memoria con estudios de la comunicación y la teoría de documental en vista de renovar las perspectivas analíticas para concebir los filmes en tanto productos culturales y no como obras cerradas en sí. Esta perspectiva puede resultar provechosa para filmografías como la paraguaya en tanto consigue relacionar fenómenos aparentemente sin conexión como un texto filmico y celebraciones públicas de la independencia patria, donde se busca comprender como los tejidos subyacentes que permean la sociedad se manifiestan en diferentes mediaciones y según las características de este marco cultural puede tomar caminos muy diversos al igual que el impacto de los medios que escoge para mediar sus memorias colectivas tendrá un impacto en las imágenes del pasado que crea.

5 BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, Jan. Communicative and Cultural Memory. In: ERL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. **A companion to cultural memory studies**. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & co, 2008.
- APREA, Gustavo. Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión. In: APREA, Gustavo (comp). **Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado**. Buenos Aires: Los polvorines. Universidad Nacional de General Sarmiento. 2012.
- BAREIRO SAGUIER, Rubén. La cosmogonía y los mitos guaraníes, reducción misionera y presencia en la religiosidad popular. *Actual*, Mérida, n. 51, p. 309-322, oct. 2002.
- CUENCA, Manuel. **El cine en Paraguay**. 2009. No publicado. disponible en : <http://www.peliculasparaguayas.com.py/sites/default/files/Historia%20del%20AudioVisual%20en%20el%20Paraguay%20por%20Manuel%20Cuenca%202009.pdf>
- DI PAOLO, Osvaldo. **La próxima estación de Pino Solanas: un recorrido por el pasado nacional a través de la industria ferroviaria**. Miami: Austin Peay State University. 2010.
- ERL, Astrid. Literature, Film and the Mediality of Cultural memory. In: _____; NÜNNING, Ansgar. **A companion to cultural memory studies**. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & co, 2008.
- _____. Cultural memory Studies: An introduction. In: _____; NÜNNING, Ansgar. **A companion to cultural memory studies**. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & co, 2008.
- _____. **Memory in culture**. New York/ Hampshire: Palgrave Macmillan. 2011.
- FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. Documenting the ineffable. In: GRANT, Barry K.; SLONIOWSKI, Jeannette. **Documenting the documentary: close readings of documentary film and video**. Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- GONZÁLEZ, Roque. Industria Cinematográfica Paraguaya. In: FUERTES, Marta; MASTRINI, Guillermo (eds.). **Industria cinematográfica latinoamericana**. Buenos Aires: La crujía. 2014. P.234-247.

- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Traducción: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- LEEN, Caherine. The silenced screen: Fostering a Film Industry in Paraguay. In: DENNISON, Stephanie. **Contemporary Hispanic Cinema, Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film**. Woodbridge: Boydell & Brewer. 2013. P.155-180.
- MANEGLIA, Juan Carlos; SCHÉMBORI, Rossana. **El vídeo de ficción en la década de los '80**. Disertación (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción. Asunción .2001.
- NEIGER, Motti et al. **On media memory: Collective memory in new media age**. Hampshire: Palgrave macmillan.. 2011.
- MARCEL, Jean-Christophe; MUCCHIELI, Laurent. Maurice Halbwachs's mémoire collective. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar. **A companion to cultural memory studies**. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & co, 2008.
- MELIÁ, Bartomeu. (2007) La crisis del bilingüismo en el Paraguay. In: Congreso Internacional de la Lengua Española, 4., 2007, Cartagena de Indias. Disponible en: http://congresosdelengua.es/cartagena/ponencias/seccion_3/33/melia_bartolomiu.htm.
- PALACIOS ALCÁINE, Azucena. Aspectos Sociolingüísticos del guaraní paraguayo. In: CALVO PÉREZ, Julio (ed.). **Contacto interlingüístico e intercultural en el mundo hispano**, v. 1. Valencia: Universidad de Valencia. 2001. p. 313-332.
- PLÁ, Josefina. Los británicos en el Paraguay (1850-1870). **Revista de Historia de América.**, Havana, n. 70, p. 339-391. Jul/Dec. , 1970.
- PLATINGA, Carl. **Rhetoric and Representation in nonfiction film**. Cambridge: Cambridge University Press. 1997.
- ROMERO, Eva Karene. **Cine en emergencia: National identity in post-dictatorial audiovisual production in Paraguay**. 2012. 189 f. Disertación (Doctorado en Filosofía con énfasis en Español). The University of Arizona. 2012.
- VALLEJO VALLEJO, Aida. Narrativas documentales contemporáneas: de la mostración a la enunciación. **Cine Documental**, Buenos Aires: n. 7, p. 3-29, 2013.

Disponible en: [http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n7-
img/PDFn7/Art_Vallejo_n7_2013.pdf](http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n7-
img/PDFn7/Art_Vallejo_n7_2013.pdf)

- VERÓN, Luis. **Ferrocarril del Paraguay: testimonio de una época.** Disponible en:

[http://www.portalguarani.com/575_luis_veron/11442_ferrocarril_del_paraguay__tes
timonio_de_una_epoca__por_luis_veron.html](http://www.portalguarani.com/575_luis_veron/11442_ferrocarril_del_paraguay__tes
timonio_de_una_epoca__por_luis_veron.html) . Acceso en: 02 jul. 2015.

- WILLIAMS, Linda. Mirror without memories. In: GRANT, Barry K.; SLONIOWSKI, Jeannette. **Documenting the documentary: close readings of documentary film and video.** Detroit: Wayne State University Press, 1998. p. 39-68.

6 FILMOGRAFÍA

Tren Paraguay.

Director: Mauricio Rial Banti

Productores: Gabriela Cueto (Argentina) / Mauricio Rial Banti (Paraguay)

Directora de Producción Ejecutiva: Julieta Graffigna (Argentina)

Directora de Producción: Karen Fraenkel (Paraguay)

Asistente de Dirección: Natalia Benitez (Paraguay)

Investigación de Campo: Natalia Benitez / Mauricio Rial Banti

Director de Fotografía y Cámara: Luis Reggiardo (Argentina)

Sonido directo: Diego Kartaszewicz (Argentina)

Asistente HD y de Fotografía: Tamara Ajzensztat (Argentina)

Asistente de producción: Luis Bogado (Paraguay)

Montaje: Anita Remón (Argentina)

Música Original: Germán Lema (Paraguay)

Post Producción de Sonido: Tres Sonidos (Argentina)

Corrección de Color: Laura Viviani (Argentina)

Ficha Técnica

Países: Paraguay-Argentina

Producido con el apoyo de: INCAA (Argentina) – FONDEC (Paraguay) –

PETROBRAS (Paraguay) – CCEJS (Paraguay) y la Embajada de España – Universidad del Cine, FUC (Argentina), Secretaría Nacional de Cultura – Bicentenario (Paraguay)

Formato de Rodaje: HD

Formato de exhibición: HDCAM – DVCAM- Digital Betacam – DVD

Duración: 64 minutos

Idioma: Guaraní- Español

Género: Documental de creación

Fuente: La Nación. 2011.