

## Sopa paraguaya. Recetario híbrido para una videografía

Fernando Moure

### Contexto

La intención original de este artículo es dar a conocer la producción audiovisual más artística de Paraguay, inscribiendo el pequeño y reciente corpus de videoarte junto a testimonios de obras que incorporan la historia del cine con un tratamiento arriesgado. Este texto se organiza entonces como un espacio donde convergen imágenes en movimiento con sentido y compromiso; ubicándolas en intereses próximos a los de una historia del arte reciente.

El título de este artículo alude a uno de los platos típicos de nuestra tierra, “la sopa paraguaya”, y cuyo nombre remitiría a un caldo, a una sopa líquida. Sin embargo, esta especialidad típica es un pastel sólido cocido al horno, compuesto básicamente de harina de maíz. Con la ambigüedad conceptual entre los estados líquido y sólido que resume esta comida, quiero poner en evidencia las contradicciones y mezclas que muchas veces son regla común en Paraguay en el campo que nos ocupa.

De forma a clarificar el concepto gastronómico, éste servirá para recordar al lector la amalgama de elementos diversos que intervienen en nuestra escena audiovisual con acento artístico. Tan amplio espectro, que incorpora diferentes géneros entre documentales, ficciones, videoarte, producciones experimentales, examina un cuerpo audiovisual heterogéneo y que, a fuerza de interrupciones y silencios, conforman esta breve relación, y nunca una historia lineal.

Al no poder responder desde formatos y géneros específicos, esta crónica aproxima a nuestra realidad la vocación que corresponde históricamente al vídeo y al cine comprometido, y que en nuestro país reprodujo, a su manera, idénticas preocupaciones a las del resto del mundo: la crítica social y política, la recuperación del espacio público, la reflexión en la sociedad y los medios de comunicación de masas; así como la exploración de temas como la identidad personal y colectiva.

Estos apuntes sobre casos referenciales de producción, divulgación y promoción de esta creación artística buscan una re-lectura entre sociedad y arte, más temática que cronológica, donde emerja nuestra identidad con sus tópicos menos conocidos. En el centro del continente, somos aún la inevitable metáfora de la isla rodeada de tierra, territorio exuberante y mítico; también un lugar donde a su gente le sobrevienen catástrofes con cierto aire bíblico de tan inverosímiles y si cabe también, milagrosas.

Nuestro pueblo es una comunidad humana muy caracterizada, hacemos uso de la lengua guaraní, siendo el tejido oculto de este lenguaje nuestra seña cultural más fuerte y que determina igualmente un espacio psicológico, social y cultural propio.

La nuestra es una historia convulsa que poco a poco va curándose de guerras, dictaduras, desigualdades sociales, en una lenta y descreída transición a la democracia de veinte años. Se conocen los efectos de la dictadura, de los años del miedo del *stronismo*<sup>1</sup> y su lema vacío de paz y progreso. Y si hoy las figuras que ocupaban la pantalla del televisor se han ido, acechan fantasmas encarnados que imponen su peso en el presente que transitamos de una política de promesas vacías.

Emitir imágenes con sentido es lo que han venido haciendo, a fuerza de tenacidad y contra todo pronóstico, un perseverante y pequeño grupo de realizadores y artistas. Entre los soleados paralelos geográficos 20° y 30°, en condiciones insustentables, puede decirse que se transpiran imágenes audiovisuales gracias al trabajo independiente de autores que con sus ideas, transforman este lugar a la altura de nuestros sueños.

Las contingencias e infortunios no han podido anular una persistencia, una acción valiosa, tejida por los artistas de la imagen en movimiento como testigos atentos de su lugar y tiempo. Hitos que conducen esta “hoja de ruta” en un viaje que imagina un territorio físico y mental, desde nuestra especificidad, al tiempo de dar cauce a esta producción simbólica.

La responsabilidad de este registro de memoria es abrumante por lo que tiene de fragmentario diferir al presente estos hechos. Hay otras cuestiones que deben hacerse al mismo tiempo: formar un archivo, implicarse en la recuperación de materiales en formatos obsoletos, generar y promover hechos artísticos, aún pese a la falta de industrias culturales. En este contexto a veces es más fácil hacer un proyecto en solitario que relacionarse con la esfera pública, como es la realización de una exposición, un festival, escribir o convocar a una charla.

Sin acciones y políticas culturales, sin industria audiovisual, y casi sin producción de televisión, pero con una pequeña historia forjada un tanto endogámicamente cual reflejo de nuestra geografía interior, se despliega este espacio memorioso sobre la producción artística de vídeo y cine arte hechos en Paraguay.

---

<sup>1</sup> . El termino *stronismo* es un neologismo que alude al apellido del dictador paraguayo que gobernó el país entre 1954 y 1989, Stroessner.

## Historias mínimas de los 60, 70 y 80's

Como referentes anteriores a la escena temporal que se abarcará a continuación, valgan estos antecedentes intermitentes, compuesto por un número impreciso de piezas experimentales, cortometrajes documentales y ficciones, hechas principalmente en formato cine (16mm, Super8) y vídeo. Algunos cruces entre artes plásticas y cine se inscriben en torno al taller de arte de Cira Moscarda (vigente desde 1962 hasta 1982). En este Taller se desarrollaron experiencias fílmicas que fueron realizadas por Juan M. Prieto, Bernardo Krasniansky, Ricardo Migliorisi y Jorge Nasta, entre otros. En 1968 se realizó Jayne hasta el asco, film en Super8 exhibido en la Galería Atlántica, con 90 minutos de duración; y cuyo tema recurría a un imaginario con influencias de la cultura pop y psicodélica. Por su parte, Krasniansky realizó, hasta su partida del Paraguay en 1971, los vídeos Fenomenum y Papeles, los cuales aparentemente forman aún parte del acervo del CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Buenos Aires. Vale apuntar que no se conserva ningún material de archivo sobre esta prehistoria de la imagen en movimiento.

También a mediados de los '60 surge el grupo Cine Arte experimental, impulsado por Carlos Saguier, Jesús Ruiz Nestosa y Antonio Pecci. Este grupo comienza a elaborar, gracias a la aparición de las videograbadoras, una mirada cercana al cine documental, con El pueblo (1969), un medimetro experimental exhibido internacionalmente y que provocó la ira del dictador Alfredo Stroessner; así como La silla y Francisco, entre otros.

El francés Dominique Dubosc es autor de los documentales de creación en 16mm. Manohajara (El lugar de los muertos, 1969), sobre los habitantes de un leprosario en la campiña profunda y de Le soleil l'a vu (El sol lo vio, 1968) encarando el día de una familia campesina; ambos hablados en guaraní y castellano. El corto de Annick Sanjurjo, El guajhu (1975), una interpretación de la novela del escritor Gabriel Casaccia, fue realizado con fotosecuencias de *slides* y hace pocos años convertido a formato digital.

Ya en la década del '80, cortometrajes experimentales fueron realizados por Luis Ughelli, Manuel Cuenca, Ray Armele y referentes ligados al Taller Universitario de Cine (TUC). Aníbal Cardozo Ocampo y el ya citado Prieto realizaron el videoclip Terra hecho con vídeo, proyecciones de *slides* y música en vivo. De 1981 datan los documentales con un tratamiento renovador de Enrique López Grenno sobre aspectos de la cultura popular paraguaya, que son cuatro. En 1987 se realiza el corto de David

Pérez Minier titulado *María Isabel o el viaje en tranvía*, una evocación de la artista Mabel Arcondo.

Como primeras experiencias de videoarte pueden citarse el vídeo experimental del artista Julio González Marini con imágenes de bosques, en el contexto de una muestra titulada “La destrucción del paisaje”, llevada a cabo en el Centro Cultural Paraguayo Americano. En 1989, poco después de la caída del dictador, se realizó en la Galería Miró la muestra “Los años del miedo”, donde también González Marini elaboró un montaje instalando monitores con alambres de púas que emitían material documental de archivos televisivos sobre manifestaciones y represiones ocurridas durante el régimen militar. Igualmente, en la ocasión se proyectó un diaporama sobre graffittis censurados en la vía pública, parte de una investigación que encaró la fotógrafa Rosa Palazón en esos años.

## **20 años no es nada**

Apuntábamos que la condición periférica y las circunstancias geopolíticas, sociales y económicas del país han determinado el bajo crecimiento cultural en general y la limitada producción audiovisual en particular. Buscando el presente de la proyección de esta memoria, se hilará una trama de eventos de creación vivida al día, sin guión y sin proyectos predefinidos, siendo este texto un espacio donde la reflexión avanza al mismo tiempo que los hechos.

Si el vídeo abrió las puertas de la imagen electrónica alterando el paisaje audiovisual, hoy en día la tecnología digital ha permitido la explosión de un ámbito en que realizadores de vídeo, artistas visuales y pocos cineastas paraguayos se arriesgan a explorar en sus posibilidades estéticas, críticas y políticas. Desde la memoria convoco algunos momentos y actores importantes para la imagen en movimiento en los últimos años, aún a riesgo de poner en evidencia la frágil red del vídeo y el arte digital local.

El primer Festival de Vídeo activo durante los '80 y '90 se llevó a cabo durante seis ediciones en el Centro Cultural de España, activa institución alentadora de la imagen en movimiento y plataforma pionera de indudable trascendencia local. Jorge La Ferla, promotor y teórico argentino, estuvo en Asunción como jurado durante el IV Salón de Arte Joven de 2003. A él se debe una importante tarea de aliento a nuestra creación, más si se toma en cuenta que fue profesor de Paz Encina (autora del primer largometraje nacional en treinta años, *Hamaca paraguaya*) en la Universidad del Cine

de Buenos Aires en la década del 90. La Ferla es organizador de MEACVAD, Muestra Euroamericana de Vídeo y Arte Digital<sup>2</sup>, en el que también brinda espacios para el videoarte paraguayo. En el 2006, el MEACVAD contó con la presencia del artista y curador Fredi Casco y en el 2007, la del crítico Javier Rodríguez Alcalá.

Por su parte, el Concurso de Videoarte organizado por el Instituto Goethe y la Alianza Francesa se ha celebrado hasta el año 2006 (y desde estas páginas abogamos por su restauración); así como el Concurso Baviera Arte Joven y el premio Henri Matisse de la Alianza Francesa que estimulan, en alguna medida, el pulso artístico de la imagen en movimiento. Son también destacables las acciones provenientes de la cooperación cultural internacional de España, Alemania y Francia. Y el Concurso de Videoarte del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) de Washington, que ha premiado dos obras de videoarte paraguayas en el 2003 y 2004.

También con ocasión de *ARTEBA 2006*, la feria de arte contemporáneo de Buenos Aires, se realizó un programa de videoarte nacional curado por las artistas Bettina Brizuela y Gabriela Zuccolillo. Por su parte, Hugo Gamarra desarrolla una activa y necesaria acción como director del Festival Internacional de Cine de Asunción y de *FestiDocs*, donde hay cabida para la producción de calidad artística. El es también fundador de la Fundación Cinemateca y Archivo Audiovisual del Paraguay.

Sobre mi experiencia personal como promotor de vídeo y arte digital, en el 2004 organicé la muestra Videotrampa y el Festival Asuanima en el Centro Cultural de España de Asunción. Articulada temáticamente como una antología histórica del vídeo y el arte digital, la muestra agrupaba trabajos de videoarte en sus versiones instalacionista, objetual y monocanal, así como obras de *media art* o nuevos medios; junto a un programa multidisciplinar de cortometrajes. Asuanima abarcaba un panorama comprendido entre 1984 y 2004, siendo la intención del proyecto nivelar estos formatos con otras expresiones contemporáneas. Y creció conformándose en un archivo activo hasta hoy desde su sitio en Internet <sup>3</sup> En dicha oportunidad, nos visitó Graciela Taquini, quien brindó una Clínica de VideoArte, conferencias y un programa de videocreación argentina al que denominó “Asunción del Vídeo Argentino”.

Esta promotora y videoartista, junto al teórico Rodrigo Alonso, han venido incluyendo el vídeo paraguayo en diferentes programas y muestras, como en la muestra Resplandores, poéticas analógicas y digitales y la Red Cultural Mercosur, en el 2007 o *ARTEBA*.

---

<sup>2</sup> . MEACVAD, Muestra Euroamericana de Vídeo y Arte Digital, [www.meacvad.org](http://www.meacvad.org), Buenos Aires.

<sup>3</sup> . Asuanima [www.asuanima.net](http://www.asuanima.net)

Otra caja de resonancia internacional para nuestra videocreación es generada en la ciudad de Barcelona a través del Festival de Videoarte LOOP, que en 2007 enseñaba la producción realizada en el último lustro en el programa titulado “Ahecha” (que en lengua guaraní significa *Yo veo*, aludiendo a la interpretación de Philippe Dubois sobre la palabra latina vídeo), curado por *Fredi Casco* y quien esto escribe.

La incorporación al circuito educativo de instituciones de formación terciaria del audiovisual en nuestro medio, como el Instituto Profesional de Artes y Ciencias de la Comunicación (IPAC) y del Instituto Superior de Arte (aunque ésta última facultad no se especialice en este campo), han formado algunos artistas con intereses en la imagen en movimiento, y en menor grado las Facultades de Comunicación de la Universidad Católica, Autónoma, del Pacífico y Uninorte. Mientras tanto, desde la órbita oficial se anuncian cambios en el sector cultural, como una política de fomento más activa y protectora, con la creación de la Dirección del Audiovisual, dependiente de la Secretaría Nacional de Cultura, prevista dentro del marco de la nueva Ley Nacional de Cultura. La sociedad civil del arte, mientras tanto, realiza su labor a pesar de las eternas promesas del Estado cultural.

## **1. Senderos / Tape po`i. Mi selección videoarte**

A la manera de un relato con pausas demasiado largas, las imágenes del videoarte paraguayo comienzan hace aproximadamente veinte años, y abarcan el período temporal de “transición a la democracia”, luego de la dictadura más larga de América del Sur. Tiempos alentados por el capitalismo trasnacional, la creciente corrupción y sus tristes consecuencias actuales: la pobreza y la emigración.

Condicionamientos que desde luego repercuten en lo cultural, con una ausencia de políticas emanadas desde el Estado y el desconocimiento de mecanismos de funcionamiento de sus industrias. Aclaradas estas circunstancias, entraré de lleno a marcar un sendero, un camino entre la selva, de esos que hay en Paraguay y se llaman *tape po`i*, voz guaraní que significa camino angosto. Será este un recorte sobre la escena del videoarte y la senda alternativa, por no decir marginal, que le ha tocado recorrer en un período temporal de dos décadas.

La producción se pone en marcha durante el segundo lustro de los '80, con la emergencia de artistas visuales afines al tiempo tecnológico. Al ser el vídeo un medio de transmisión electrónica y poseer la capacidad de reproducir el tiempo real, su inserción en la escena local se produce entendiendo creativamente sus virtudes y

defectos propios, su propia materialidad obsolescente. Y conceptualmente, los artistas van comprendiendo que el acto de narrar es substituido por el acto de mostrar, de ver. Una fuerte atención en la construcción del sujeto, en un acento de repliegue hacia la intimidad y el universo privado, marcan otras obras de carácter general. La autorrepresentación de los artistas con fines narcisistas en lo formal caracterizan ciertas creaciones, en una aparente primera actitud de conocimiento y afirmación del medio.

**Encendido.** La artista Margarita Morselli es creadora de dos vídeos. El primero, *Autorretrato* (1984), seleccionado para representar al Paraguay en la Bienal de Sao Paulo de 1985 y *Somos* (1992), su último vídeo. *Autorretrato* es una toma continua de la artista tomada de espaldas ascendiendo una escalera en busca de la luz; mientras que *Somos* es una metáfora sobre la identidad nacional resumida en la imagen del sombrero. Esta artista podría ser considerada como una pionera del videoarte, aunque no continuó con este medio, dedicándose actualmente a la gestión de un importante centro cultural.

**Parodias periféricas.** El trabajo de Fredi Casco incide en una línea que hace una reflexión crítica hacia los medios de comunicación y en particular en el contexto latinoamericano. Interesado en la mediación de diversos estadios de la imagen, ha desarrollado series fotográficas con tránsitos en la imagen en movimiento.

Los primeros vídeos e instalaciones de Casco y su pareja, la también artista Ana Ayala, asumen una materialidad y estética propia del ámbito popular, utilizando tecnología obsoleta, *low-tech* y de segunda mano. Utilizando monitores de líneas *vintage* con imágenes ralentizadas, en pésima resolución, con barridos, o asumiendo la luz fría de los rayos catódicos, sus vídeos reflejan la atracción ejercida por los rasgos físicos de la televisión.

En 1997, Casco y Ayala, con la colaboración de Jorge Paiva y bajo el pseudónimo de La Mosca Telemante, bautizan *Redrum Vernisash* a su primera videoinstalación, un trabajo muy experimental sobre circunstancias de opresión, alteración de la personalidad, y donde el sonido ambiental de gritos y respiración le confieren un clima claustrofóbico. En la instalación *Pornocopia* (1998), Casco reflexiona sobre la manipulación de la imagen a través de los medios, sobre lo real y lo aparente, a través de luces de tubos fluorescentes y la lluvia estática de la TV alumbrando un maniquí a manera de pedestal.

*Videopatía doméstica* (1999) consta de dos monitores de catorce pulgadas emitiendo en *loop* acciones de los artistas. Filmado a cuatro manos, éste es un relato sobre la

intimidad, los roles de género, la lentitud del tiempo. El vídeo “masculino” toma como ambiente las calles de una Asunción soporífera en horas de la siesta entrevistas cansinamente desde un automóvil; el “femenino”, por su parte, registra el universo estereotipado del ama de casa, como la cocina, ver la TV, regar el jardín, etc. El encuentro se resuelve en una escena que parodia una telenovela, y el contenido simbólico de la instalación se resuelve al enfrentarse ambos monitores.

Por otra parte, en la videoinstalación de Casco titulada *Pesebre vidente* (2000), encontramos un peculiar ensamble con resonancias a Nam June Paik, donde unas micro-esculturas son interpeladas por un vídeo en *loop*. Este montaje está hecho a partir de piezas de cerámica popular que representan a la Sagrada Familia: María y José observan a otro Jesús de yeso pero mediatizado a través de un monitor barato de pésima imagen. Como representación de una versión latinoamericana del nacimiento cristiano, la obra reflexiona sobre cierta identidad periférica, a la vez que ofrece una mirada crítica al niño-dios de los hogares: la televisión. La videoinstalación *Balneario (Paraguay Beach Park V 2.1)* (2001), está compuesta por 21 toallas de playa con la palabra vídeo bordada, las cuales se disponen alrededor de un monitor que emite sin fin la escena de una playa y el mar. Esta obra realiza un comentario sobre la condición geográfica sin salida al mar de Paraguay.

En el 2007, Fredi Casco retoma luego de años el videoarte, realizando la instalación *Chaco Fantasma*, en la Cisneros Fontanals Art Foundation de Miami (CIFO Grants Program 2007). Esta suerte de documental expandido en el espacio, se estructura en cuatro proyecciones que ponen gran atención al sonido ambiente. Las imágenes corresponden a una peculiar visión de este territorio, una gran llanura que ocupa la mitad del país, y donde las personas y animales enseñan su “otredad” durante la fiesta sincrética del pueblo Chiriguano, el *Arete Guasu*, una celebración indígena y mestiza. En esta obra, se presenta el desolado paisaje como un espacio alucinado, verdadero mundo paralelo donde conviven hombres y mujeres con sus dioses ancestrales y seres reales. Una apuesta por fusionar un caos multicultural que proviene del cruce de influencias de la selva, de los Andes, de la Europa medieval o de iconos de la cultura tardocapitalista en el Chaco.

**La memoria y la realidad.** Marcos Benítez es autor de algunos vídeos hechos en los últimos años de los '90, medio al que esperamos regrese. La obra *Sin título* (1999) es una propuesta objetual que se compone de un monitor de TV y un velo estampado que lo cubre, en un gesto negador del fin telemático. En el monitor velado con gráficas estampadas se ve en primer plano la imagen de la boca del autor dando lectura a una carta. Esta obra es un homenaje privado al artista Feliciano Centurión.



Luciérnagas a ras del piso (1998), es una videoinstalación que recoge la experiencia de unas personas en el vertedero de residuos de Cateura, a orillas del río Paraguay. Las primeras imágenes proyectadas en el suelo van cobrando lentamente sentido de realidad: los puntos de luz de las linternas de los trabajadores-recicladores encendidos ya no son metafóricas luciérnagas. Sin intervenciones, en tiempo real, este registro sugiere un espacio donde el espectador puede recrear el hacer de estas personas y el ambiente donde se desarrolla esta actividad.

**Realidad urbana, mestiza e indígena.** La inyección de situaciones tomadas en directo y de la misma realidad, ambientadas en el espacio público, caracteriza el hacer videográfico del colectivo formado por Erika Meza y Javier López<sup>4</sup>. De singular ingenio de fondo y forma, estas acciones performáticas remiten a situaciones banales y de hastío, pero que señalan importantes cuestiones vivenciales en torno a lo social, lo político y lo cultural, utilizando generalmente la lengua guaraní. Con un alto sentido crítico, los autores asumen situaciones accidentales y azarosas con resultados sorprendentes, inoculando una conciencia expandida desde las iluminadoras impresiones de sus trabajos.

El directo que practican pone literalmente el dedo en la llaga, proponiendo un activismo reflexivo, y constituye una voz firme sobre una agenda pendiente de temas urgentes de nuestra realidad. Por ejemplo, estos artistas comprenden que la exclusión lingüística y social del guaraní parlante (que en Paraguay implica aproximadamente a un 30 % de la población exclusivamente monolingüe guaraní y a un 85 % bilingüe) determina su situación presente de pobreza y marginación.

En el vídeo Haciendo mercado (2007) se ironiza sobre el capitalismo, al enunciar un chamán indígena las fórmulas y estrategias tomadas de un libro del gurú del marketing Philip Kotler. Cultura apatukada (2007) es otro trabajo que evidencia las políticas culturales inexistentes en el país, filmado en directo frente al Museo Nacional de Bellas Artes de Asunción, con una performance de una bailarina que va siendo encadenada de pies a cabeza.

Las piezas más crudas y experimentales a nivel técnico corresponden a las primeras que realizaron en Paraguay tras su arribo en el 2000, como El campo del dolor, El sentido de la utopía, 11 de septiembre o Transmitir es ciencia. Erika y Javier comentan en sus palabras la realidad que les tocó vivir recién llegados al país, pues ella es paraguaya y él cubano: “Nuestro amigo el médico y dibujante Joel Filartiga, nos regaló una cámara High 8 marca Sony (...) salíamos todo el día a la calle y filmábamos

---

<sup>4</sup> . Erika Meza y Javier López [www.postcolonia.com](http://www.postcolonia.com)

cualquier cosa, en la estación de servicio, en la esquina de la casa por la noche, y veíamos lo que filmábamos en el día, esa costumbre nos duró unos cuantos años, como *voyeurs* de lo cotidiano (...) Un día que nos cansamos de caminar, pues no teníamos para pagar los pasajes del bus, habíamos observado que los predicadores y los vendedores ambulantes eran los únicos que no pagaban pasaje, mientras llevaran a cabo una acción; al otro día subimos con una Biblia, y empezamos a predicar hasta llegar a nuestro destino. En contraste a la apatía reinante, la gente nos escuchaba con mucha atención, habíamos encontrado un punto de conexión y nació (el vídeo). El campo del dolor, intervención que produce un corto circuito mediante la introducción de textos bíblicos con acotaciones de Pierre Bourdieu sobre los poderes hegemónicos en el campo cultural. Y el vídeo 11 de septiembre, se realizó dos días después de la caída de las torres gemelas en el Mercado 4". Resumen el vivir y crear en el contexto local con el siguiente interrogante "¿nos falta una elevada dosis de humor para entender nuestra realidad o quizás no podemos llorar todo lo que quisiéramos?"

**Del cuadro fijo al movimiento.** La obra de Gabriela Zuccolillo posee una aptitud fotovideográfica, situación híbrida desde la que explora las relaciones y lazos entre la fotografía y la imagen en movimiento. Su primera experiencia con la imagen animada es en Nueva York, donde realiza dos cortos en 16mm en blanco y negro: Juquetes (1999), una fantasía sobre pequeños objetos y donde este mundo físico se potencia a la escala de un macrocosmos; y Random fragments, un ejercicio experimental de identidad.

La video-proyección Paisajes de la memoria (2003) está compuesta por imágenes fotográficas animadas muy lentamente, en una tensión entre presencia y ausencia. La necesidad del recuerdo de las actividades humanas y la subjetividad de la vida cotidiana son las consecuencias reflexivas logradas por este vídeo silente, al enfrentarnos a esta escena íntima.

Escenas de la vida cotidiana (2004) es un vídeo cuyos capítulos rigurosamente documentales ilustran situaciones cotidianas en una casa tomada por sus gatos. Doble sonoridad (2004), por su parte, es una apuesta más arriesgada sobre identidad íntima, realizado en una sola toma y en tiempo real, donde la cámara registra un atardecer mientras se oye una música de fondo.

El vídeo titulado Esta tarde vi llover (2006) reúne componentes que yuxtaponen la imagen fija y animada, y notablemente, el sonido. Realizado fotosecuencialmente, el vídeo es un paseo bajo la lluvia a medida que la autora transita las calles de la ciudad de Asunción. Esta *road movie* muestra una larga secuencia final de plano fijo, y donde

la imagen detenida permite notar el movimiento de las gotas de lluvia sobre el cristal del parabrisas, generando un cinetismo mínimo al cuadro.

**Lo extraño real.** Los imaginarios domésticos y populares caracterizan los vídeos de Bettina Brizuela, en una línea próxima al absurdo. La videoinstalación *Electric light, electric night* (2002) presenta un objeto popular de gran significado cultural para occidente como es el árbol de Navidad, episodio emitido desde un monitor de video-vigilancia. La visión del estrangulamiento del entrañable objeto por las propias lucecitas que lo adornan es obsesivamente repetida en el vídeo, tanto en tiempo progresivo como en rebobinado. Con esta secuencia repetitiva, se aprecia la nula inocencia del tema, al proponerse como espectáculo mediático el consumo de acontecimientos violentos.

La videoinstalación *Mamá* (2005) está compuesta por un ropero en miniatura de madera, vídeo y voz que evoca una memoria doméstica y familiar, donde se presente a estos elementos como símbolos de pérdida, anclados en espacios de ausencia. Otro vídeo de la autora registra movimientos frenéticos de la cámara entre sillas ubicadas alrededor de una mesa vacía; el mismo comentaría relaciones sobre las relaciones humanas que connotan estos objetos.

Por otra parte, *Paisajes/landscapes* (2004), es una serie de animaciones hecha en co-autoría por Brizuela, Zuccolillo y Juanchi Franco. Partiendo de pinturas de artistas modernos paraguayos como Pablo Albornoz e Ignacio Núñez Soler, se recrean e intervienen estas pinturas originales con secuencias animadas.

**Visiones y sinfonías radicales.** Juanchi Franco, autor audiovisual inclasificable y actualmente involucrado con la cultura VJ, está fascinado actualmente por la relación entre música e imagen. Con su premisa de *¡Videoarte para las masas!*, ha potenciando *Audiovisuales*, combinando sonidos eclécticos, del *drum n' bass* a la cumbia pop, e imagen animada, aunque esta actividad ha implicado su alejamiento de los circuitos del arte.

El vídeo *Negro, Ruido* (2004) es una animación hecha de varias capas distorsionadas y superpuestas de una misma toma, y cuyo tema alude al paisaje degradado de la ciudad. En sus palabras: “el tema central de este material es, como se dice en la jerga local, el mambo negro, el cansancio, la saturación. En Asunción hay al menos 5 columnas por manzana. En toda la ciudad. Los medios masivos de comunicación, a nivel mundial, aportan constantemente a producir esta saturación. Yo también”.

En el vídeo *Apocalipsis de Juan* (2004), el pseudo-profeta Ruli Pérez (habitante real, incomprendido pero muy auténtico) rompe con el hechizo que nos tiende la ciudad al

proferir una incomprensible profecía apocalíptica. Me ven / Me veo (2004) es una videoinstalación *en loop* con nueve visiones tomadas por cámaras de seguridad filmando un ratón hamster encerrado y jugando en su rueda. Juanchi reflexiona "...es la prueba de que Orwell tenía razón: somos ratas de laboratorio y el Gran Hermano está aquí. Mientras tanto, del otro lado de tus ojos, te ves al espejo, pensando que tu ruedecita al girar es el universo".

Más vídeos experimentales correspondientes a la primera etapa del artista son, por ejemplo, Videoartista Paraguayo (2003) hecho a partir de fotografías fijas y donde se evidencia la precariedad de recursos técnicos: cortes bruscos, audio en mono y escasa postproducción. Otros vídeos experimentales suyos refieren a situaciones críticas que crecen en fantasía desde micro-relatos subjetivísimos.

**Feminismo poético.** Claudia Casarino es una artista plural que ha trabajado la fotografía y el vídeo, reflexionando sobre los medios de comunicación de masas. También realiza formas instalativas del vídeo, donde comenta abstractamente asuntos íntimos y afirmaciones de género. La obra Roundtrip (2004-6), una construcción objetual conformada por un armario con un vídeo en su interior y que alude a la identidad biográfica de la artista, interpretando el Etant donnés de Duchamp.

Este trabajo ha tenido diversas adaptaciones y versiones, como la expuesta en la muestra "El efecto Downey" realizada en la Fundación Telefónica de Buenos Aires en el 2006. Otros vídeos son Sin título, de la serie Ni diosa ni reina (2004) expuesto en la Bienal de Busán, Corea y Essence d'artiste (2002).

**Divino cuerpo.** Los vídeos de Valentina Serrati inciden en una línea temática que toma el cuerpo femenino como objeto de idealización, en una cultura altamente influenciada por estereotipos propios de la sociedad de consumo y los medios de comunicación. Vinculada a la danza, esta artista paraguaya ha desarrollado su educación visual y audiovisual en Chile, prestando principal interés a la performance, y hallando una manera efectiva de registrar e imponer lo efímero de sus acciones en el tiempo a través del vídeo.

Miss TV (2006) consiste en varias puestas en escena multimedial, compuestas de acciones y vídeos en tiempo real, protagonizada por la autora. Las versiones de Miss TV analizan el cuerpo como superficie de insatisfacción, de anhelo por la perfección y que desembocan en las cirugías estéticas.

Nocturno (2004) es un vídeo monocanal que reflexiona crepuscularmente sobre la identidad femenina en una situación límite. Cinta azul (2004), por su parte, es un registro del rostro de una niña del pueblo mapuche, de Chile, intervenido

plásticamente a lápiz. El canto ritual de fondo y las alteraciones cromáticas confieren a este vídeo una dimensión inquietante.

Celeste (2007), es otro vídeo de autorrepresentación, y que focaliza la diferencia cultural y étnica, con un personaje cuyo vestuario hace referencias a formas de vestir campesinas. La actitud de esta mujer, indiferente e impenetrable, es la de una sonámbula recorriendo escenarios de una ciudad e incapaz de comunicarse con su entorno. Celeste posee una voluntad de pureza formal y fotografía sorprendentes, siendo premiado en la Bienal de Vídeo de Santiago de 2007.

**Fantasías de la máquina y la música.** En algunas obras de vídeo y *media art*, Daniel Milessi elabora estrategias de identidad personal y territorial, valiéndose de códigos de la cultura popular, de iconografías de juegos electrónicos de primera generación o Internet. La animación Yasururú Sororó es una recreación de dos capítulos de la historia del Paraguay. En la primera, se narra la llegada de los primeros conquistadores españoles en busca de la ruta a Eldorado y su trágico encuentro con nuestros antepasados indígenas. En la segunda, se enseña la influencia actual de los Estados Unidos sobre la región, ficcionalmente observada desde el espacio exterior.

El videoclip interesa también a Milessi, analizando rítmicamente la música del grupo nacional *Dokma*, en el vídeo Parada (2005), donde dos personas esperan el transporte que nunca llega, en una situación que comenta aspectos entre lo privado y lo público. En otro, Escargots (2005) una pareja de caracoles copula al son del tema de *Red Cultural Mercosur*, con animaciones superpuestas. Milessi, junto a Juanchi Franco, conforma el dúo *VJ Audiovisualeños*.

**Anti-retrato nacional.** El artista Pedro Barrail, en el vídeo La cocina de Josefina (2003) actualiza la identidad paraguaya al reconocerla fundada en la violencia. Concebida en tres planos fragmentados cromáticamente, uno rojizo que registra escenas de carne vacuna, otro blanco con calcos de yeso de formas viscerales y otro de paleta azulada para una grilla de cotización de monedas, el vídeo traduce nuestra bandera tricolor. Esta obra hace uso de un repertorio de imágenes y sonidos en un claro caso de *bootleg*, traspasando las fronteras éticas tradicionales de la autoría o la originalidad. *Bootleg*, en inglés, significa literalmente “pirata”, y en términos musicales y visuales, corresponde a una de las definiciones del *re-mix*, o re-mezcla, al apropiarse de bases visuales y sonoras para crear una nueva pieza.

**Identities en crisis.** Tras las experiencias en el taller de Cira Moscarda de 1968 y un fuerte interés en el teatro, el pintor Ricardo Migliorisi aborda en 1984 el film Brigitta

von Schnarkoppen, luego pasado a formato digital. En el 2000 encara el vídeo El gusto de la mirada, de corte conceptualista, donde el artista enseña el rostro en imágenes que connotan diversos signos aparentemente imposibles de satisfacer apareciendo y desapareciendo de su lengua. El plano fijo del rostro subraya movimientos de ingreso y egreso verbal, emocional y nutricional.

**Híbrido.** En los vídeos de Christian Ceuppens <sup>5</sup> hay relaciones entre la identidad y la arquitectura, en monocanales como Pneuma y Testimonial (1996) o proyecciones como Estás aquí (2000) y Estoy aquí (2004). Estos dos últimos los ha instalado con reflejos en espejos, a veces en posiciones invertidas, enriqueciendo la percepción del espectador al poder tomar éstas posiciones físicas entre los campos de proyección.

## 2. El cine arte en Paraguay

En relación a un cine de autor con intereses estéticos, centraré esta sección en la película Hamaca paraguaya (2006), de la directora Paz Encina y en los cortometrajes de Juan Carlos Maneglia realizados en la década del '90.

**Una hamaca, centro simbólico.** Como objeto de descanso muy arraigado de nuestra tierra, la hamaca, el lienzo de algodón colgante, sirvió a la autora de metáfora para señalar un tiempo lento, el nuestro, tomando como eje a una pareja de ancianos. El primer largometraje nacional hecho en treinta años, puede ser considerado un milagro audiovisual que nos ha puesto a los ojos del mundo, además de sus cualidades artísticas.

Hamaca... surge a partir de una videoinstalación de Encina de 1999 y de un corto que ya había filmado en el 2000. En el corto, llovía todo el tiempo y una pareja de ancianos esperaba a su hijo que no volvía. En el largometraje del 2006 hay más elementos de tensión dramática: ya es una historia antibélica, un relato atemporal (aunque transcurra en 1935), y asume íntegramente la lengua guaraní. La película contiene elementos de una belleza poética madura en imágenes, es una propuesta minimalista y despojada lograda con veinte planos fijos (algunos de hasta 15 minutos) que observan a la pareja en su cotidianidad rural; abriendo y cerrándose en forma circular. En el comienzo, la pareja tiende la hamaca entre dos árboles; transcurriendo el tiempo

---

<sup>5</sup> . Christian Ceuppens [www.christianceuppens.com](http://www.christianceuppens.com)

en el espacio natural de un bosque en un extenso diálogo y *flashbacks* y finaliza descolgándola, mientras la escena se oscurece.

En *Hamaca...* se funden varios tiempos, el recuerdo anclado en un presente y en un espacio donde cabe la atmósfera del trópico a través del sonido ambiente. *Hamaca* es una apuesta de riesgo columpiando un retrato campesino y a la vez universal en los principales foros de cine arte mundial y que obtuvo el premio FIPRESCI en el certamen *Un certain regard* del Festival de Cannes en 2006. Una reescritura de nuestra realidad con contenidos novedosos, un fresco naturalista y áspero representando nuestra cultura mestiza y rural.

**Humana contradicción.** El caso del realizador Juan Carlos Maneglia es paradigmático por la precocidad de su talento. Si bien orientado hacia el cine y la televisión, el interés de Maneglia por el videoarte, en la primera hora de irrupción del mismo en nuestra escena hacia los '80, se concreta muy especialmente en las obras *Espejos*, *Bocetos* y *Presos*. Y también prestando colaboraciones a artistas plásticos como Ricardo Migliorisi o Margarita Morselli en la realización sus vídeos.

Concretamente en *Espejos* (1987), si bien se corresponde a un cortometraje de ficción, en él se señalan fuertes relaciones reflexivas sobre el medio audiovisual, a la manera de un montaje en sí mismo. Enfrentando a un referente real desdoblado en otro virtual, el protagonista es proyectado en un laberinto de monitores o espejos, con efectos propios del medio televisivo. Otro corto con intereses estéticos notables es *Say yes*, de una elaboradísima fotografía, y unos titulares rodados en blanco y negro, como la gran mayoría de sus trabajos.

Los siguientes cortometrajes que Maneglia realiza ya con Tana Schembori como compañera creativa a partir de la década del '90, son argumentales y narrativos, pero recurriendo siempre a elaboradas y finas metáforas visuales. Decantándose por un humor visual en la tradición del cine mudo, o en una inteligente reinterpretación de los códigos del género de clase B, surgen *Amor Basura*, *Artefacto de primera necesidad* y *Horno ardiente*.

**Evocaciones.** Por su parte, Marcelo Martinessi tiene una rica experiencia audiovisual y es autor de varios cortometrajes de ficción y documentales. En sus vídeos resaltan pautas que marcarán sus trabajos posteriores como el lirismo con el que construye historias muy cercanas al realismo, consiguiendo un equilibrio artístico entre la cotidianidad del fondo y la evocación de la forma como en *Los paraguayos*, y en *Paraguay según Barrios*.

**En tránsito.** *Miramenometokéi* del artista plástico Enrique Collar, es un largometraje emparentado con códigos de la pintura, en un estilo narrativo, y donde lo onírico cobra gran protagonismo. Collar es autor también de los cortometrajes *El Presente*, *Virgencita sucia*, *First and last image*, y *Poder dulce poder*.

### **Banquete final amarillo**

Es evidente que en esta selección de vídeo y cine arte no han sido representados casos y ejemplos valiosos con total equidad. Tratando de tener en cuenta obras y artistas que he podido conocer en mis diez años de actividad como crítico y curador, propongo en este epílogo un listado más incluyente, en el que se inscriben cómodamente obras documentales, de animación y ficción; y otras que se decantan en su visualidad hacia la experimentación y el videoarte.

La selección no pretende ser exhaustiva, anteponiendo los casos audiovisuales más representativos, y tomando en cuenta la persistencia; y donde hallarán en falta las artes electrónicas y mediales. Esta relación nos acerca a los notables intereses estéticos y conceptuales encontrados en las obras de Luís y Esteban Aguirre, Fernando Amengual, Aldo Calabrese, Darío Cardona, Hugo Cataldo, Rafi Cohan, Leticia Coronel, Ysanne Gayet, Marco Gauto, Renate Costa, Martín Crespo, Wilson de Souza, José Elizeche, Arístides Escobar, Fabricio Fernández, Justin Frizza, Leonardo Laterza (Wankers), Mónica Matiauda, Pablo Meilicke, Tamara Migelson, Eduardo Mora, Augusto Netto, Mariela Oteiza, José Pedersen, Romina Pereira, Dea Pompa, Mauricio Rial, Silvana Rial, Roberto Rodríguez, Javier Rodríguez Alcalá, Javier Valdez, Malu Vazquez y Christian Wenger.

Como fondo a la lectura de este texto hecho de retazos, guionizado según las peripecias vitales del país y de mi existencia, existe el riesgo de fabular metafóricamente esta memoria del vídeo como la paradoja del plato híbrido con que se abría este artículo. Y teniendo en cuenta que escribo abrazando la indefinición y desdefinición del medio, empleado por cineastas, documentalistas y artistas.

Continúan fijadas en mi memoria, a pesar de mi distancia temporal y física de Paraguay, tres imágenes televisivas que ilustran momentos difíciles de nuestra historia reciente: las del trágico incendio en un supermercado de Asunción en el 2004, el robo de dinero de las bóvedas del Banco Central a manos de sus propios empleados, o las espeluznantes escenas del magnicidio impostado de un vicepresidente o de la sangrienta revuelta civil del Marzo de 1999. En estos archivos televisivos vislumbro un



valioso material de insumo para crear aunque sea, una video-pesadilla que nos retrate de cuerpo entero y sepa dar con los temas importantes de nuestra realidad.

Conservo con emoción y optimismo la persistencia de nuestros creadores de la imagen en movimiento, como el pastel amarillo de maíz de nuestra tierra, elaborando nuevas recetas al vídeo en Paraguay. En la periferia de periferias, parece que no pasa nada, pero sí se cocina una identidad audiovisual radical, sensible y opuesta al canon simplón. Bienvenidos a esta mesa pequeña, austera pero muy sabrosa.

**Fernando Moure**, febrero de 2008

*Video en Latinoamérica. Una historia crítica,*

Laura Baigorri (ed.) [Brumaria n.10](#), AECID, Madrid, 2008.

<http://www.videoarde.org>