

---

# LAS ARTES AUDIOVISUALES PARAGUAYAS ENTRE 1960 Y 1970

## PARAGUAYAN AUDIOVISUAL ARTS BETWEEN 1960 AND 1970

---

**NOELIA MERCADO**

noeliamercado89@gmail.com

**MARCOS TABAROZZI**

marcostabarozzi@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 05/05/2017 | Aceptado 19/08/2017

### Resumen

En los últimos años, Paraguay ha tenido un gran desarrollo cinematográfico, lo que invita a analizar el cine sobre el que se erigen las producciones actuales, sobre todo, considerando que Paraguay tuvo la dictadura más larga de América Latina. Desde 1953 hasta 1989 Alfredo Stroessner gobernó las tierras paraguayas, ejerciendo un gran control y censura sobre las producciones audiovisuales, tanto nacionales como extranjeras, que circulaban en el país. Este trabajo, por lo tanto, busca recuperar esas obras perdidas en el tiempo y en la historia.

### Palabras clave

Cine paraguayo; nuevo cine latinoamericano; dictadura de Stroessner

### Abstract

In the last years, Paraguay has had a great develop of film industry. This invites us to analyze the cinema on which the current productions stand, especially considering that Paraguay had the longest dictatorship of Latin America. Between 1953 and 1989, Alfredo Stroessner ruled the Paraguayan lands, applying a great control and censorship over the audiovisual productions, national and foreign, that circulated in the country. For that reason, this article seeks to start recovering the works lost in time and history

### Keywords

Paraguayan cinema; New Latin American cinema; Stroessner's dictatorship



Desde el comienzo del nuevo milenio, la producción audiovisual paraguaya ha presentado un notable salto cuantitativo y cualitativo. Ha proliferado la formación de productoras cinematográficas y de entidades afines, como el Centro de Documentación Audiovisual, la Cámara paraguaya de empresas productoras de cine y televisión, el Congreso Nacional Audiovisual. Tesape y la Mesa Multisectorial del Audiovisual del Paraguay, entre otras. Del creciente grupo de películas paraguayas, *7 cajas* (2012), de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, es más representativa dada su repercusión tanto nacional como internacional y la cantidad de galardones que ha recogido por todo el mundo.

Sin duda alguna, el desarrollo actual de esta cinematografía merece toda la celebración posible debido a la importancia del lenguaje audiovisual para la existencia social y la identidad de una comunidad, en palabras del director y productor paraguayo Hugo Gamarra: «Un país sin cine hoy día es como una casa sin espejos. Un país sin cinematografía es un país invisible que no es reconocido ni por su propia gente ni la gente de afuera» (Gamarra en Duarte, 2009: 1). El cine o, en un abanico más amplio, los medios audiovisuales son un canal por donde fluye un torrente de discursos culturales. Discursos que responden a cristalizaciones de visiones del mundo y que promueven conductas y/o comportamientos. Ampliando la reflexión de Gamarra, un país sin cine también queda susceptible a discursos extranjeros de potencias hegemónicas. Ese es el panorama que enfrenta el cine latinoamericano en general, pero el caso de Paraguay tiene la particularidad de haber atravesado el gobierno dictatorial más largo de América Latina, que dificultó aún más el desarrollo de una cinematografía propia.

Por lo tanto, la situación actual de la producción audiovisual paraguaya permite empezar a compensar la desventajosa posición del cine paraguayo, no solo por la proliferación actual de películas, sino, también, porque nos invita a preguntarnos por el pasado sobre el que se erigen esas producciones actuales. En el Encuentro del Audiovisual en Paraguay TESAPE 2013 se programó una muestra de cine donde, entre una variada selección de producciones nacionales y extranjeras, se proyectó una versión restaurada de la película *El pueblo* (1969), medimetro documental, dirigido por Carlos Saguié, con una producción íntegramente paraguaya. Desde el momento de su realización hasta nuestros días, este film tuvo una escasa difusión, distribución y exhibición y la información sobre su producción es frustrantemente escueta. Sin embargo, la importancia del mismo para la historia del cine paraguayo es indiscutible teniendo en cuenta las incontables veces que es mencionado en los escritos sobre el cine paraguayo en particular y el cine latinoamericano en general. Importancia que tan emotivamente expresó la realizadora Paz Encina después de su proyección en el *Tesape*:

Siempre pensé que Paraguay, no había realizado ninguna película que haga eco al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas de los 60 y 70. Pensé que Argentina había tenido a la gran HORA DE LOS HORNOS, entre miles, y Brasil, las miles de Rocha, Cuba, la gran MEMORIA DEL SUBDESARROLLO, y Bolivia, las joyas de Sanjinés. Pensé que Paraguay había estado ausente, «como siempre», y pensé eso hasta el 25 de mayo del año 2013, que tras 45 años, se estrenó *El pueblo*, de Carlos Saguier<sup>1</sup> (2015).

Las palabras de la directora relacionan a la película de Carlos Saguier con el denominado *Nuevo Cine Latinoamericano*, una etapa por demás interesante en la historia del cine que se desarrolló durante los años sesenta y setenta. En esos momentos, varios realizadores de países latinoamericanos establecieron vínculos entre cine, forma y militancia, y postularon un cine revolucionario opuesto al hollywoodense que, según su consideración, respondía a los intereses imperialistas norteamericanos.

Si bien la situación en cada país fue particular, varios teóricos afirman que los realizadores más emblemáticos del Nuevo Cine Latinoamericano fueron mayormente influenciados por la Revolución Cubana, en el plano político, y el neorrealismo italiano, en lo cinematográfico. Por un lado, la revolución nacionalista y antiimperialista que se vivió en Cuba otorgó unos claros lineamientos políticos, pero, además, fomentó en los artistas y en los intelectuales latinoamericanos una conciencia radical. En este panorama, el compromiso político era necesario y derivaba irremediabilmente en la fusión de vanguardias artísticas y políticas. Por otro lado, el neorrealismo italiano aportó una nueva manera de hacer cine situando sus historias en las destruidas ciudades de la posguerra, con equipos reducidos, pocos recursos económicos y utilizando no actores a cara lavada. Alejados, entonces, de la artificialidad de los estudios y de sus fastuosas producciones, en el neorrealismo las temáticas tratadas provenían de problemáticas sociales y su forma audiovisual era condicionada por su producción: tema, forma y producción eran indisociables. Estas ideas fueron tomadas por los realizadores latinoamericanos y aplicadas a sus producciones. En esta década Latinoamérica fue testigo del desarrollo de cinematografías con un fuerte contenido político-social, producidas de manera artesanal y con presupuestos exigüos. Argentina, Brasil, Chile, Bolivia y Cuba fueron los países que más producciones aportaron a esta corriente cinematográfica y, por ende, también son los países a los que los teóricos e investigadores han dedicado más atención.

Por ese entonces, Paraguay atravesaba la primera década del régimen llevado adelante por el gobierno conservador de Alfredo Stroessner y su desarrollo

---

<sup>1</sup> Publicado el 5 de Abril de 2015 en el perfil personal de Facebook de la directora.

cinematográfico era ínfimo. Pero la existencia de películas como *El pueblo* comprueba, por un lado, que Paraguay tenía realizadores y producciones cinematográficas propias y, por otro lado, que estos no eran ajenos a la corriente cinematográfica que estaba atravesando a Latinoamérica en ese momento. Se podría decir que el escaso desarrollo cinematográfico sumado al prolongado hermetismo del stronismo alejó a Paraguay del centro de las investigaciones y dejó, así, un terreno de producciones audiovisuales a ser explorado. Es propósito de este trabajo desenterrar cada obra realizada durante los años sesenta y setenta para poder arrancarla del olvido y devolverla a la historia de Paraguay y de América Latina.

### **Los años sesenta**

En la historia de la cinematografía paraguaya fue recurrente la presencia de extranjeros que filmaban en Paraguay y la realización de coproducciones. Esta actividad fue muy prolifera durante la década de los cincuenta, con varios directores argentinos que elegían las tierras paraguayas para enmarcar sus historias. Durante la década de los sesenta esta actividad continuó e impulsó la producción cinematográfica en Paraguay. Algunos de los ejemplos de coproducciones realizadas en estos años son las películas del dúo Armando Bó e Isabel Sarli. En 1960 filmaron *India* (1960), de Bó, una película protagonizada por la mencionada actriz, centrada en la historia de un hombre prófugo de las autoridades que llega a una comunidad indígena liderada por la Coca Sarli. La riqueza de esta película reside en la participación de la comunidad maká, como anteriormente había participado en *El trueno entre las hojas* (1958) (también de Bó). Abundan escenas de corte naturalista ligados al deseo de Armando Bó por retratar lo más fiel posible esta comunidad. La película se caracteriza por estar filmada mayormente en blanco y negro, con la excepción de una escena a color, que busca disimular de esta manera la desnudez de las nativas y así eludir la censura. Este film se creyó perdido hasta el 2009, año en el cual se encontró una copia en el Museo del Cine en Argentina.

En 1962 el dúo estrenó *La burrerita de Ypacaraí*, que cuenta la historia de una mujer campesina paraguaya enamorada de un delincuente. Además de tener a Armando Bó y a Isabel Sarli como la pareja protagónica, el film también contaba con la actuación de figuras paraguayas, como Luis Alberto del Paraná, quien compone la música del film. Fue realizada en Cinemascope Color, lo que permite apreciar, en toda su majestuosidad, paisajes paraguayos, tales como las cataratas, la ciudad Asunción y el pueblo de Ypacaraí, entre otros. Todo esto, sumado al retrato de las costumbres del pueblo paraguayo y a la utilización tanto de español como de guaraní, convierte al film en una pieza significativa para la construcción del imaginario y de la conciencia paraguaya (Gamarra, 2011).

El mismo año en que se estrena *La burrerita de Ypacaraí*, se filma parte de la película franco-italiana *Rata de América* (1963), de Jean Gabriel Albicocco, en lugares como el puerto de Asunción y el humilde barrio de la Chacarita. Una vez finalizada, la película tuvo una gran repercusión en el extranjero al competir, al año siguiente, en Cannes junto a *Il gatopardo* (1963), de Luchino Visconti. Pero, pese a esta aceptación internacional, en Paraguay solo se exhibió durante cinco días. Se comenta que el porqué de tan corta duración en pantalla fue que al dictador Alfredo Stroessner no le gustó la imagen que la película podía dar sobre Paraguay tanto interna como externamente. Además de vincular al país con guerrillas de izquierda, la película tiene escenas que denotan un gran contraste de clases y situaciones sociales, como, por ejemplo, la presentación del protagonista acostado en una hamaca en un racho de la Chacarita con el Palacio de Gobierno de fondo.

Otro extranjero que filmó en Paraguay a fines de la década fue el antropólogo francés Dominique Dubosc. En su haber pueden encontrarse dos cortometrajes documentales realizados en estos años: *Kuarahy ohecha* (1968) y *Manojhara* (1969), ambos fueron filmados en 16mm blanco y negro. El primero cuenta el día de trabajo de una familia campesina y el segundo documenta la actividad de un leprosario en Sapucaí. Ambos tienen un gran valor etnográfico y cultural para Paraguay, por lo que fueron recuperados y restaurados mediante la colaboración de Francia y Paraguay. Cabe mencionar que Dominique Dubosc se fue de Paraguay y volvió muchos años después, en gobierno democrático. El cortometraje *Ara Rape* (2013), de Eduardo Mora, documenta la visita que realiza el realizador francés al leprosario donde filmó *Manojhara* y su reencuentro con algunos de los pacientes que fueron los protagonistas de ese cortometraje.

En lo que respecta a la producción audiovisual nacional, cabe señalar la producción del Noticioso Nacional, una de las medidas políticas tomadas por Alfredo Stroessner cuando llegó al poder. El noticioso estaba conformado por piezas documentales de corta duración que se proyectaban obligatoriamente en las salas de cine antes de la película principal y contaban los acontecimientos políticos que el gobierno quería difundir. Esto deja en evidencia la conciencia que tenían los dirigentes sobre la utilización del cine y las artes audiovisuales como medio de propaganda. Los encargados de su realización eran Jorge Peruzzi y el asistente técnico brasileiro Domingo Soares. En sus comienzos, el noticiero se filmaba en 35 mm blanco y negro con sonido óptico y era enviado a Buenos Aires o a Río de Janeiro para ser procesado, ya que Paraguay no contaba con la infraestructura que semejante actividad requería. Debido a la pérdida de agilidad en el trabajo y de actualidad en las noticias, Soares creó el primer estudio de procesamiento y de montaje de material filmico en el país. Para comienzos de la década que nos ocupa, el noticioso se realizaba en película de 35 mm a color. Siguiendo la línea de audiovisuales promovidos por el gobierno dictatorial, en 1964 un grupo de empresarios (dentro del cual se cree que había parientes de Stroessner) fundó la empresa televisiva Cerro Corá S. A. En 1965 se inauguró

el canal 9, que tenía una transmisión de cinco horas diarias donde se pasaba programación extranjera, en su mayoría, y una rudimentaria producción local. El gobierno fomentó el establecimiento de la televisión al importar televisores y ponerles el precio fijo de cien dólares. Por falta de personal formado específicamente para la televisión, tuvieron que recurrir a profesionales de la radio y traer profesionales extranjeros.

Ese mismo año regresó al país, luego de realizar estudios cinematográficos en España, el realizador Guillermo Vera. La importancia de este realizador para la historia del cine paraguayo se verá durante los años setenta. A finales de esta década filmó, con el apoyo de la Dirección de Turismo, *La caza y la perdiz* (1968) y *La pesca del dorado* (1968), piezas documentales que luego se transmitirán por televisión.

En estas producciones es visible la utilización de los medios audiovisuales por parte del gobierno de Alfredo Stroessner para promover y para sostener su régimen. No fueron ingenuos sobre las posibilidades comunicacionales del cine: por un lado, promovieron la producción de piezas audiovisuales que alaban la gestión del dictador; por otro, ejercieron un gran control sobre las producciones audiovisuales que entraban al país (como es el caso de *Rata de América*) e imposibilitaban la realización de producciones paraguayas con un carácter más crítico y reflexivo sobre la situación que el país estaba atravesando. Sin embargo, la resistencia cultural se llevó a cabo de varias maneras. La artista Cira Moscarda desarrolló en 1962 un Taller de Arte en Asunción, dirigido a adolescentes y niños, donde se llevaban a cabo cruces entre las artes plásticas y audiovisuales. En 1968, Ricardo Migliorisi y Bernardo Krasniansky realizan *Jayne hasta el asco*, un film de 90 minutos de duración, realizado en súper 8, vinculado a lo experimental.

También, en 1964, Carlos Saguier, el actor Antonio Pecci, el periodista Jesús Ruiz Nestosa, entre otros, formaron el grupo Cine Arte Experimental. Durante la segunda parte de la década de los años sesenta el grupo tuvo una prolífica producción de cortometrajes, en su mayoría documentales, entre los que destacan: *Francisco* (1965), que cuenta la historia de un canillita; *Nandejara recove paja* (1967), sobre las fiestas populares de Semana Santa en la ciudad de Capiatá; y *La costa* (1967), sobre las familias ribereñas afectadas por las crecidas del río Paraguay en la periferia de Asunción. La obra más significativa del grupo fue el mediodocumental *El pueblo* (1969), dirigido por Carlos Saguier. Además de ser la obra culmine del grupo, este documental fue y es muy significativo para el audiovisual paraguayo, porque en un lugar con tan escasa producción, tan carente de recursos para llevar a cabo la actividad audiovisual, esta película presenta una meticulosa utilización del lenguaje audiovisual para contar la vida diaria de un pequeño pueblo paraguayo. Con partes en blanco y negro y otras partes en color, *El pueblo* fue rodado en 16mm, ampliado a 35mm en Estados Unidos y copiado en 16mm. Se envió a festivales internacionales donde tuvo una amplia aceptación, pero, según se

comenta, la película no fue bien recibida por el régimen de Stroessner. Como consecuencia de la represión política, la película, en analogía a lo que ocurrió en la Argentina durante los gobiernos militares con las películas reaccionarias, tuvo que ser escondida, seccionada y enviada al exterior para su preservación. El grupo de cine arte experimental, por otro lado, se disolvió.

### Los años setenta

El desarrollo de la producción cinematográfica en Paraguay se dificultó aún más durante la década de los setenta. El control de los medios audiovisuales por parte del gobierno y el avance de la televisión junto con el video son los factores determinantes del estancamiento del audiovisual paraguayo en general.

La televisión se expande durante la década de los setenta y se convierte, de esta manera, en una gran competencia para la producción cinematográfica. Gracias a la compra de transmisores más potentes y a la construcción de una antena más alta, la transmisión pasa a durar 18 horas diarias. Se construyeron estudios y en 1978 se experimentó con la transmisión a color del Mundial de Fútbol celebrado en la Argentina. Para fines de la década pasaron de usar película de 16 mm a casetes, lo que agilizó la producción y establece un nuevo método de producción para el audiovisual en general y se transformó, de esta manera, en la norma para los años venideros.

La realización de coproducciones, tan fructífera en la década anterior, disminuyó de manera tal que solo se llevó a cabo la coproducción paraguayo-brasilera *El amante de mi mujer* (1968). Dirigida por Alberto Peralicio y protagonizada por la actriz germano-italiana Ira Von Fustemberg, cuenta en tono de comedia la historia de un granjero paraguayo mujeriego que, después de enviarle por error un regalo a su esposa, decide probar la lealtad de la misma enviándole más regalos y los hace pasar como regalos de un admirador secreto. Esta película cuenta con la presencia del realizador Alberto Lares en la producción paraguaya.

Además de participar en la mencionada coproducción, Lares realizó dos audiovisuales documentales al comienzo y al final de la década. En 1970 filmó con películas de 16 mm a color *Alto Paraná* con la participación de Juanita Corbalán, cantante ganadora del primer concurso de canto televisivo. Una muestra de cómo la televisión se incorporó en la vida cotidiana del paraguayo. Para 1979, realizó *Cómo se construye una Nación*, que mostraba el desarrollo industrial y comercial de Paraguay.

En 1977, Guillermo Vera filmó *La voluntad de un pueblo*, un documental de cuarenta minutos aproximadamente donde se establece un claro paralelismo entre Bernardino Caballero y Alfredo Stroessner. Esto puede verse como una antesala a lo que vendrá después, en 1978 cuando el realizador se

embarcó en la producción de *Cerro Corá*, primer largometraje de ficción a color íntegramente paraguayo. La película es una reconstrucción histórica de la Guerra de la Triple Alianza, que se centra en los últimos días del Mariscal Francisco Solano López. Al ser financiada por distintas agencias del gobierno, es evidente la utilización de este relato sobre la historia paraguaya para fomentar el nacionalismo, enarbolando la figura de los próceres y realizando otro paralelismo, esta vez entre Stroessner y Solano López. Hasta el momento de la realización de esta película no se había visto en Paraguay una producción local de semejante envergadura: se recrearon ambientaciones históricas, batallas; miles de personas participaron como extras, el ejército paraguayo cooperó con sus uniformes, sus armamentos, sus horas de trabajo; se contrataron técnicos extranjeros y demás. Pero, pese a su gran recepción en la tierra guaraní, el film no logró gran difusión en el plano internacional. También cabe señalar que la entidad más vinculada a la producción de la película fue el Ministerio de Hacienda, ya que la misma fue registrada como *obra filmada* en el Registro de Derecho Intelectual por César Barrientos, por entonces ministro de Hacienda. A su vez, en los créditos figuran miembros de la Delegación Permanente de la Honorable Junta de Gobierno (dependiente del ministro de Hacienda), tal es así que Ladislao López, miembro de la Delegación, figura como guionista y productor de la película. La copia original en 35mm se perdió, pero en 2002 se logró restaurar la película a partir de diversos VHS y colecciones privadas. Ladislao López cedió los derechos de distribución de la película a una empresa privada que editó el DVD, lo que generó polémica. Si la película es propiedad del Estado paraguayo, ¿cómo es que una empresa privada se queda con los derechos de explotación de la misma?

Por su lado, luego de la disolución del grupo Cine Arte Experimental, Carlos Sagüier dejó inconclusos varios proyectos de cortometrajes documentales y un largometraje. Finalmente, en 1975, consiguió un contrato para documentar audiovisualmente la extensa construcción de la represa Itaipú y luego se dedicó al cine publicitario que, con gran calidad técnica, se exhibe en salas de cine y televisión.

Con respecto a la producción más artística y experimental del audiovisual paraguayo realizado en estos años, se pueden mencionar las producciones de Annik Sanjurjo y Bernardo Krasniansky. Sanjurjo realizó *El guajhúil* (1975), basada en el relato homónimo del escritor Gabriel Casaccia, muy vinculado al folclore paraguayo. La autora explora los usos artísticos y creativos de la fotografía al componer esta obra con fotos que se proyectan como diapositivas, junto con la música original compuesta por Nelly Jiménez. En 2006 se editó un DVD con una versión remasterizada del audiovisual en el marco del homenaje al fallecido escritor, logrando de esta manera alejar a la obra del olvido. Krasniansky, por otro parte, realizó los videos *Fenomenum* y *Papeles* antes de su partida de Paraguay en 1971.



Los que aparecen con más bríos para competir en el plano audiovisual con la producción *autorizada* que transmiten la televisión y las obras de Guillermo Vera son los estudiantes del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica de Asunción, creado a fines de la década anterior y dirigido por el padre jesuita Francisco de Paula Oliva. En 1972 filmaron los cortometrajes *Cuando pases el Umbral* y *Hossana en las alturas*, en súper 8. Ambas producciones se centraron en la construcción de la represa Itaipú. En 1979 formaron el Taller Universitario de Cine y realizaron la película *El beso*, de Beatriz Pompa, propiciada por un concurso llevado a cabo por la carrera de Ciencias de la Comunicación. La película es un cortometraje de veinte minutos de duración, filmado en súper 8, que centra su contenido en las creencias del pueblo guaraní al contar la leyenda del Jasy Jateré, una criatura con forma de niño que atrae a los más pequeños imitando el sonido de los pájaros. El cortometraje sigue la historia de una niña que queda muda por el beso del Jasy Jateré. La experiencia del Taller Universitario de Cine duró hasta 1983, momento en el cual los participantes del taller se abocaron a la experimentación con el video y el cine arte.

Si bien la producción de audiovisuales escasea durante estos años, la década del setenta presenta experiencias que buscan fomentar el conocimiento del lenguaje audiovisual, para poder deconstruir discursos ajenos y generar propios. A la creación de la carrera de Ciencias de la Comunicación y el Taller Universitario de Cine se le suma el Cine Club Infantil del Colegio Cristo Rey, llevado adelante por el padre jesuita Montero Tirado, y el Taller de Títeres de Misión Amistad, a cargo de los sociólogos misioneros Miguel Chase Sardi y Marilyn Rehnfelt. Durante los años en los que gobernó Alfredo Stroessner, la oposición estuvo compuesta en parte por la Iglesia, lo que explica que estas experiencias educativas sean llevadas a cabo por padres jesuitas que, perseguidos por el régimen, fueron abandonando el país recurriendo al exilio. Pero la importancia de la labor de estos padres y la creación de los espacios reside en la formación que otorgaron a personas que se convertirían en figuras relevantes del audiovisual paraguayo como Juan Carlos Maneglia o Manuel Cuenca.

### **A modo de conclusión**

En este recorrido por los años sesenta y setenta queda en evidencia la existencia de un cine paraguayo muy vinculado, ya sea por su tema o por su forma, al pueblo paraguayo en toda su heterogeneidad. Una cinematografía que puede ser dividida en dos grupos: uno que contaba con el apoyo del gobierno conservador de Alfredo Stroessner y otro por fuera del apoyo del gobierno. El contexto histórico condicionó la producción de estos dos grupos y logró que la utilización del lenguaje en uno de los grupos siguiera los lineamientos políticos del gobierno y otro fuera crítico con los mismos. Se podría decir, también, que

*El Pueblo* es el ejemplo por antonomasia de las películas que no contaban con la autorización del gobierno. A su vez, nos brinda el panorama que la cinematografía paraguaya atravesó durante la década de los sesenta. Por un lado, si bien existía la censura directa o indirecta, ejercida por el gobierno de facto, no consiguió reprimir el interés de ciertos realizadores por desarrollar un cine crítico que buscara retratar el presente del pueblo paraguayo. Por otro lado, *Cerro Corá* es la máxima expresión del *cine autorizado* por el gobierno, con un claro uso propagandístico. Tanto su forma, una superproducción del cine-espectáculo, como su contenido, la utilización del género histórico, sirven a los propósitos de evadir y entretener a su público y alejarlos, así, de la visión de su presente más próximo. La década de los setenta, por lo tanto, fue más favorable para la cinematografía oficial, y lapidaria para todo lo demás, ya que produjo que los artistas audiovisuales paraguayos se replegaran al video y exploraran otras formas de expresión artísticas.

Conociendo las heterogéneas y versátiles producciones paraguayas producidas durante estos veinte años se pueden abrir varias líneas de análisis: se puede indagar en la vinculación de las artes plásticas y las artes audiovisuales, analizar la influencia de las cinematográficas latinoamericanas extranjeras para la formación de los realizadores paraguayos, ahondar en las relaciones entre cine arte y política en el contexto paraguayo y muchas posibilidades más. Por lo tanto, este trabajo no busca ser conclusivo, sino, por el contrario, presenta objetos de estudios e invita a seguir investigando. Quizás sea arbitrario afirmar que solo a partir del análisis estas obras perdidas en el tiempo y en la historia puedan ser recuperadas, pero sin lugar a dudas el análisis es una buena forma de lograrlo. Las producciones paraguayas producidas en ese período, ya sea cuenten con el apoyo del gobierno de Stroessner o no, nos permiten reconstruir una etapa velada de la historia paraguaya y latinoamericana y allí reside la importancia de recuperar este cine.

### **Referencia bibliográfica**

Gamarra, Hugo (2011). «Historia del cine paraguayo». En *Diccionario del Cine Iberoamericano* (pp. 553-560). España: Sociedad General de Autores y Editores.

### **Referencia electrónica**

Duarte, Jazmín (2009). *Camaritacamarita, dime que historia es más bonita*. Películas Paraguayas [en línea]. Consultado el 27 de abril de 2017 en <[peliculasparaguayas.com.py/es/content/cine-en-paraguay-jazmin-duarte-es?page=26](http://peliculasparaguayas.com.py/es/content/cine-en-paraguay-jazmin-duarte-es?page=26)>.