

(Im) producciones en una entrevista con Paz Encina

Improduções em uma entrevista com Paz Encina

Improductions during an Interview with Paz Encina

Sebastião Guilherme ALBANO¹

Resumen

La entrevista abarca algunos años de vida y de producción fílmica de la artista paraguaya Paz Encina (Asunción, 1971), pero se concentra en sus cuatro largometrajes hasta 2023 que atañen a gestos de memoria. Hubo menciones a la reunión de las convicciones políticas con sus poéticas, mediante una gramática de la democracia en Latinoamérica y las provisiones estéticas que se le cargan. Es así en su obra *Hamaca paraguaya* (2006), *Ejercicios de memoria* (2016), *Veladores* (2020) y *Eami* (2022). En verdad, sumados a los videos, instalaciones y cortos, esas piezas de proporciones vultosas son como suites del desacuerdo entre las nacionalidades que habitan el territorio nacional al que Paz denomina con la suspicacia de un bardo como *un país chiquito entre dos gigantes*.

Palabras Clave: Paz Encina; Entrevista; Largometrajes; Nacionalidades; Memoria.

Resumo

A entrevista abarca anos de vida e produção da artista paraguaia Paz Encina (Assunção, 1971), porquanto se concentre em seus quatro longas-metragens realizados até 2023 que encenam gestos de memória. Há menção à reunião das convicções políticas com suas poéticas mediante uma gramática da democracia latino-americana e as provisões estéticas que a estofam. Ocorre em *Hamaca paraguaya* (2006), em *Ejercicios de memoria* (2016), em *Veladores* (2020) e em *Eami* (2022). Em verdade, acrescidos aos vídeos, instalações e curtas, as quatro peças maiores são como suites do desacordo entre as nacionalidades que habitam o território nacional ao que Paz denomina com suspicácia de um bardo como *un país chiquito entre dos gigantes*.

¹ Professor da graduação do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e da pós-graduação em Estudos da Mídia (PPGEM) da mesma instituição. E-mail: albanoppgem@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0773-6622



Palavras-chave: Paz Encina; Entrevista; Longas-metragens; Nacionalidades; Memória.

Abstract

The interview comprises visual artist Paz Encina (Asuncion, 1971) professional years, hence we stress out mainly her four feature films, full of memory gestures. We gather her political beliefs with their poetic, e.i., through a Latin American political grammar and its follower aesthetic trace. It occurs in *Hamaca paraguaya* (*Paraguayan Hammock*, 2006), *Ejercicios de memoria* (*Memory Exercices*, 2016), *Veladores* (2020), and *Eami* (2022). Summed up, videos, installations, shorts and the four remarkable feature films are musical suite-like of the instabilities produced by numerous inhabit nationalities composing the greater national state territoriality, the one she as a bard calls *un país chiquito entre dos gigantes*.

Keywords: Paz Encina; Interview; Feature Films; Nationalities; Memory.

Apresentação

Quedamos de nos enlazar por *GoogleMeet* el último invierno tropical *brasiliense*, en julio de 2023. Paz Encina entró en el *link* puntualmente. Percibí de pronto un espíritu brillar y apagarse en concomitancia. Platicamos cerca de 80 minutos y una ocurrencia plasmática coadyuvó conmigo toda la entrevista pues su habla un poco melancólica me transportaba sin prudencia a una de sus cintas más admiradas, *Veladores* (2020). En ella una cartela de nietos e hija, ella misma, de desaparecidos o exiliados de la disidencia del Partido Colorado (el MOPOCO, Movimiento Popular de esa asociación conservadora) durante la dictadura paraguaya (1954-1989) adensa la superficie plana de una plataforma como el *Zoom* (o el *GoogleMeet*) con sus semblantes tendidos en ventanas a fin de leer misivas de sus ancestros en el *ecrán* sombreado por un *chiaroscuro* muy pronunciado, luciendo una atmósfera discrepante de esa vanguardia técnica, cintilante y pueril cuyo efecto siempre canaliza emociones atemporales por espacilidades impalpables, como ocurre en los frecuentes paralogismos entre imagen y sonido en la filmografía de nuestra entrevistada.

Si la memoria poética subvenciona las expresiones audiovisuales de Paz Encina, entre lo documental y lo fantástico, se me figuraba que la muerte de Alfredor Stroessner a unos cuantos kilómetros y años de donde me encontraba, yo en *Jadín Botânico* en 2023 y el viejo déspota en agosto de 2006 en el *Lago Sul*, Brasilia, con la



anuencia de un refugio lujoso desde 1989, atravesaba el lirismo de Paz con mezclas inciviles y (sub) realistas de los gobiernos latinoamericanos y la dudosa costumbre republicana de olvidar la política exterior vocacionada y doblarse a la diplomacia so la razón de Estado. En plena pandemia de COVID 19, cuando los que podían se consolaban leyendo a Bocaccio o a Albert Camus, Paz provisionó sus energías para recombinar otra vez los *archivos del terror* (documentos secretos confeccionados bajo la *Operación Condor* del período de excepción de Paraguay *descubiertos* en 1992 al que la artista tuvo acceso y procedió a manipular tres lustros después) bajo el signo de Brecht en un romántico epistolario. Pensé en mis años de Niteroi, tierra de mi familia, del Partido Comunista (PCB) y del Cine Art UFF con sus retrospectivas de verano y resolví publicar la entrevista en un periódico crítico de esta Universidad como un homenaje lateral a la memoria del período de violência de estado y belleza experiencial que mi infância/adolescencia padeció (crecí en los años 1970).

Al finalizar nuestra *velada* diurna percibí sin embargo no haber accionado el *record* del encuentro virtual, lo que de inmediato *improdujo* la hora y media de la entrevista, *velándola* en una intranscendencia que se alinea, en contraposición, con la ubicua expectativa de la pane trágica de Derrida y Latour (1973; 2019). La transcripción que hago ahora para *Mídia e Cotidiano* atañe a una versión de sus respuestas enviada dias después por email cuando la cineasta desarrollaba una residencia en el *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Mantiene a medias sus reflexiones originales en tensión con el acto de la entrevista em vivo, una borrosa armazón nunca pasible de observarse aquí, quizá por la palabra escrita determinar un otro punto de reflexión casi fijo sobre si mismo y que la vocalización en circuito con la imagen en el *screen* de la computadora lo zozobra a hurtadillas y como punto de fuga, accionando diferencias espectrales.

S. G. ALBANO: *Eres parte de una generación en que los modos de producción, distribución y exhibición se transformaron bastante, en especial con los streaming. ¿Crees haber un cambio cualitativo o más cuantitativo en ese desplazamiento tecnológico? ¿Lo viviste cómo quien se beneficia, es decir, lo ves bien y productivo, o como una toma de consciencia de un remedo de independência? ¿Crees en la distinción entre documental y ficción?*

P. ENCINA: Por un lado, siento que sí, que se ha democratizado la posibilidad de crear imágenes, pero por otro lado, también lo veo más como una restricción en varios



sentidos. Siento primeramente que a los directores se nos quita la posibilidad de elegir una herramienta. Es como si al pintor se le dijera “mirá, ya no podés pintar al óleo”. Hoy, filmar en 35 mm es algo que se puede hacer a un precio demasiado alto y muchos directores, que pensamos nuestras películas en esa textura, no podemos finalmente llevarlas a cabo. En segundo lugar, hay que filmar una película pensando en la televisión. Se ha perdido la intimidad con el público, se está perdiendo el entrar a una sala oscura en que la que película y el espectador están unidos. Hoy la gente ve una película mientras come algo, responde un mensaje, o hace cualquier otra cosa. También, pienso que las plataformas hacen un gran daño, nos hacen creer que son una posibilidad y una fuente de trabajo, pero lo que hacen son películas que responden a parámetros que solamente tienen que ver con el modelo centralizador y totalitario, con estructuras económicas y por lo tanto de poder que además hacen creer que el mundo es solamente eso. Las nuevas generaciones de espectadores tienen una alfabetización cinematográfica desde las series de televisión. Si existe algún mal que pueda afectar al cine como forma de pensamiento e inclusive de entretenimiento ese mal son las series. Además, vemos cada vez menos lo que le ocurre a la gente, estamos atestados de ciencia ficción, de series, que en realidad, son telenovelas con un poco más de sofisticación. Tienen la misma intención, el mismo formato... son la nada. Lo que se quiere en definitiva es crear una sola manera de pensamiento para controlar un mercado.

S. G. ALBANO: *Parte de tus obras está en guaraní, y cuando no, anhelan hacerlo, como en Veladores (2020). Para mí, eso tiene un alcance liberador para las audiencias de afuera de tu país. También siento esa grandeza del idioma nativo como agente más potente para accionar actos de habla u otras incorporaciones del discurso verbal que tocan las cuerdas de los sentidos en tu público inmediato, en tu país...*

P. ENCINA: En Paraguay tenemos dos lenguas oficiales, el guaraní y el español, y orgánicamente todo se mueve en medio de esas dos lenguas que nosotros llamamos “jopara”. Es una forma de hablar en la que se mezclan el guaraní y el español, y todo se da de esa manera, las publicidades, los chistes, incluso, es una forma de enunciar sentimientos, es como que todo lo importante se dice en guaraní, y lo demás, es en español. Pero el guaraní no es la única lengua indígena que tiene el Paraguay, hay 19 etnias indígenas, por lo tanto, 19 lenguas distintas. *Eami*, mi último largometraje, por ejemplo, fue rodado completamente en lengua ayoreo. Hay un momento en *Veladores*



que uno de los nietos de los expurgados de la represión lee una carta en que su abuelo se detiene en un sentimiento que sólo se podría expresar en guaraní y él lo tiene que decir en español. El chico que lo lee en español, como ya es parte del exilio y vive en Argentina, también comenta que prefería expresarse en guaraní, pero que lastimosamente lo hará en español. Eso es tan fuerte ese en la película... El personaje que lo lee enfatiza ese pasaje. Me gustó mucho poder hacer esa película, convocar a estos chicos, que son ocho nietos de exiliados que se escribían cartas entre sí, y yo, que leo un texto sin remitente y en español cifrado, por tratarse de un período central de la dictadura de Stroessner. Pero bueno, no uso una u otra lengua pensando en algún efecto específicamente, sino como algo orgánico. Son lenguas que se hablan en mi país. Simplemente eso.

S. G. ALBANO: *El hecho de que guaraní esté muy asociado a la oralidad al tiempo que es un idioma oficial del estado paraguayo encierra un argumento oculto, de orden colonial, por ejemplo: se mantiene el guaraní para mantener el nomos inteligible de la burocracia nacional predominante... ¿Puede ser?*

P. ENCINA: No estoy segura que sea así. Somos un pueblo colonizado, es verdad, en varios sentidos y en distintos tiempos. Hemos sido colonizados por españoles pero también, como un pueblo que ha sido tomado por dos gigantes en lo que llamamos “La guerra grande”, en la que gran parte del territorio paraguayo pasó a ser parte de Argentina y Brasil. Entre todo eso, se ha perdido mucho, pero nunca el guaraní. Es una lengua de transmisión oral, y es algo que está demasiado arraigado a nuestra cultura. Somos descendientes de indígenas, por más que mucha gente no quiera ser indígena, lo es. Va más allá incluso de nuestra propia negación a querer aceptar un origen claro. Para nosotros, el guaraní no es un acto de resistencia, es parte de un cotidiano.

S. G. ALBANO: *Hay poco espacio para ironías marcadas en tus películas. ¿Me equivoco? Quizá en la misma forma de los filmes, entre los enunciados históricos y de memoria con signos entremezclados, a veces orales, otras escritos, sonoridad en asincronía con la visualidad, concurre ironía o un extrañamiento simétrico a este temperamento, no es algo semántico o de mera superficie...*

P. ENCINA: En verdad no creo que haya algo irónico en lo que narro. No es un lenguaje con el que me identifique. Creo que en general, utilizo un lenguaje que maneja al tiempo como forma narrativa, y quizá, casi siempre, al silencio como soporte



dramático, quizá, sea todo lo contrario a la ironía. Pienso a mi trabajo de ese modo, en el que el enunciado verbal y el visual se complementan aunque vayan por caminos distintos. Lo sonoro, es fuerte en mí, inclusive, en general, comienzo a escribir los guiones desde el sonido y es este lenguaje un dispositivo poderoso. Cuando encontré los archivos sonoros de la dictadura fue muy asombroso. Oírlos me causó un gran espanto que no había sentido antes, porque el silencio, al no tener significado, me llevaba inmediatamente a imágenes, fue lo más Brechtiano que me pasó. Fue para mí como tener “Terror y Miseria” de Brecht en frente mío. Quizá esto se deba a que fui alfabetizada antes en lectura musical que en algún otro alfabeto, empecé a los cuatro años a estudiar guitarra clásica, por lo tanto, aprendí primero a leer música antes que letras, y eso se me quedó como estructura de pensamiento y me enseñó a pensar en tiempos, a pensar a la imagen y al sonido como elementos distintos y no solamente como cosas que se complementan.

S. G. ALBANO: *Sí, secuencias como las de Hamaca paraguaya, Ejercicios de memoria, Veladores, Viento Sur, por ejemplo, en que mujeres aparecen en el cuadro pero se escuchan voces de hombres o al contrario, suponen un desacuerdo o una desfiguración, como quiere Paul de Man, en este caso entre contenidos sonoros y visuales en concomitancia en el dispositivo de la escena y una discrepancia semántica subterránea entre ellos... ¿Bueno, una vez que tus cintas son casi todas autobiográficas y semidocumentales, en el sentido estricto hay siempre la evocación de una proyección o una transferencia entre las figuras de tu padre y la tuya?*

P. ENCINA: No pienso en términos de concomitancia, no, solamente pienso en términos de hacer una película donde diferentes tiempos confluyen cada tanto, no siento que la vida transcurra de manera lineal ni siento que el tiempo lineal sea la única manera de contar algo. Es simplemente eso. Respecto a la figura de mi padre, él fue muy importante... no *para* mí, sino que te diría *en* mí. Sobre todo en los primeros años de mi vida. Alguna vez sentí su protección, alguna vez sentí sus ojos en mí y eso inclusive es parte de mi propia mirada, pero también siento que me constituí distinta a él. No es transversal a mi trabajo. Tiene la importancia que un padre puede tener en un hijo o en mi caso en una hija, pero no es algo que haya condicionado mi trabajo.

S. G. ALBANO: *Estás siempre acotada a un cierto realismo, inclusive con la veracidad de la imagen del río Paraguay, que nos remite al tiempo, historia, a la*



memoria, y en tu caso además el ritmo del fraseo oral lo reafirma. Parecieras menospreciar coordinadas mínimas del cartesianismo. No te involucras en tus enunciados pero sabemos haber un sujeto prójimo al tuyo por ahí, mantienes una empatía diversa, algo como una función autoral (FOUCAULT, 2002). No te veo demasiado dionisiaca, creo eres más apolínea.

P. ENCINA: Me asombra que después de una película como *Hamaca Paraguaya* alguien me diga que desprecio las coordenadas cartesianas. Y es extraño para mí definirme como dionisiaca o apolínea... soy como la película requiere que sea. Fui ambas cosas, quizá al mismo tiempo... no sé, no me encuentro en una u otra definición. Sí, hago esquemas antes de filmar, pero casi nunca lo seguimos. En *Ejercicios de memoria* y *Eami* tuve de adaptarme a los tiempos de los actores sociales. Por eso en *Ejercicios* trabajé mucho con los niños, los más asiduos...

S. G. ALBANO: *La dramaturgia de tus películas marca a los actores en proceso de interiorización de otras entidades. Es decir lo que exteriorizan está en el límite de una síntesis con sus posibilidades corporales y expresivas que no se logra. Los personajes de Eami nunca se transforman de hecho en animales o en viento, pero se alude todo el tiempo a su mitología. Lo mismo pasa en Ejercicios de memoria, en que Agustín Goiburú es posicionado desde múltiples técnicas y su épica histórica es muy presente sin que él se vea disfórico en las fotos que presentas. Por cierto es bastante disímil el dolor por el que pasó y los relatos de los niños y otros acerca de ello. ¿Eso es así siempre, haces una disyunción entre sonido, cuerpo, actuación, géneros, tiempos, acción? ¿Buscas o no la unidad aristotélica o crees que Brecht sea una fuente más acorde al temario?*

P. ENCINA: A ver, vamos por partes. Son dos preguntas distintas: En *Eami* mis personajes si se transforman, solamente que no vemos el proceso de transformación. Yo soy una directora que filma con un presupuesto que no permite jugar demasiado con efectos, quizá, si tuviera otro presupuesto, mis películas serían distintas, pero filmo con lo que mis limitaciones me permiten. Y al decir limitaciones hablo de limitaciones de todo tipo. Respecto a las fotografías de Goiburú, son fotografías familiares, nos cuentan que a pesar de todo hubo una felicidad ahí. Que a pesar de todo, esos niños fueron amados, a pesar de todo, una mujer fue amada, a pesar de todo, ahí hubo un amor, hubo una familia. Fue en lo único que pensé. No sé por otro lado si lo que vemos es tan disímil, porque la historia de ellos está entrecruzada por fotografías del “Archivo



del terror”, por fotografías hechas desde el sistema de control de la dictadura stronista, eso es muy fuerte. Por otro lado, me considero Brechtiana, sobre todo por el distanciamiento, y también, por algo que creo inclusive estar fuera de mí, y es que los sonidos que encontré en el archivo del terror fue lo más Brechtiano que tuve en mis manos. Al escucharlos, para mí, fue como si los mismos textos de *Terror y Miseria* hubieran tomado vida.

S. G. ALBANO: *El silencio es poco escuchado en tus películas, pero la fotografía, salvo en Ejercicios de memoria, muy virtuosa, deja que las cosas transcurran adentro del cuadro y en general la cámara se queda parada. Considero la inercia de la cámara un correspondiente sensorial de esa supuesta ausencia, es decir, asocio la fotografía a la cual inviertes tus energías a corolarios de silencio como los descritos por Susan Sontag en la música John Cage.*

P. ENCINA: Creo que tenemos percepciones distintas... porque yo pienso que el silencio es el soporte dramático de mis películas. Quizá no el silencio como lo único que se piensa que es el silencio, sino como el *heimlich* – un *heilich*, esa inquietante extrañeza, o lo antiguo que viene de lejos, definición Freudiana. Eso es para mí el silencio. Y por otro lado, creo en el tiempo, como dispositivo que, si lo tenés de tu lado, algo te va a dar. A veces creo en una cámara fija a la espera de que algo suceda, a la espera de que el sentido aparezca. Y aparece... el tiempo siempre da algo. Siempre se hace sentir.

S.G.ALBANO: *Voy a hacer una reflexión más compleja a partir de lo que dijiste. Bueno, puede que tengas razón en tu interpretación de lo anterior, pero la cuestión del habla es muy relevante, inclusive hay una incidència no menor de sonidos del ambiente natural. Bueno, los Archivos del terror y los relatos de la guerra del Chaco son el gran material a lo cual te arrimaste hasta aquí, tu materia poética. En ambos los casos suscitan la épica, la grandiosidad y la adecuación histórica al momento de los eventos. Pero a menudo mantienes una actitud minimalista. ¿Crees que haya alguna disonancia entre los términos aunque sigas el peso épico como subliminal a tu obra? Un comentario: Primo Levi (1988) y Beatriz Sarlo creen en una indisposición del artista en desviarse de los informes de las represiones que salieron a la luz en sus paises. En el caso de Argentina tienen un título muy ad hoc, Nunca más. Para ambos los autores los evento de las muertes y desapariciones fueran tan*



pungentes que determinan toda mirada posterior y el temario en el cual crear o recrear. La cuestión del duelo y de la memoria están presentes en todos tus filmes...A veces el duelo del que hablas para los desaparecidos o muertos se parece al del Derrida em Memorias para Paul de Man. Tu activas esa representación del presente a la cual él se refería puesto que tienes un sin fin de archivos a tu disposición para reordenarlos visualmente y crear un nuevo relato para las víctimas y no sobre las víctimas. ¿O piensas que esa posición está subordinada al aspecto estético que las fuentes potencializan, finalmente un genocidio es algo grandioso y siempre listo a representarse?

P. ENCINA: A mí lo único que me interesa es “el tiempo después”. No el tiempo de la muerte, sino lo que ocurre después de la muerte. Ese duelo no es algo a lo que se llega en mis películas, no es algo que se espera, sino que es un punto de partida.

S. G. ALBANO: *La luz y la puesta en escena no son nada aleatorias o espontaneas. Hay simetrías en los encuadres y en relación a los movimientos de los personajes con el espacio filmico. Todo es muy geométrico, algébrico, pictórico. Todos los objetos que muestras tienen una historia, veo eso mucho en Hamaca paraguaya y en Ejercicios de memoria. Por eso dije de una encenación no cartesiana. En este último caso las descripciones visuales son preciosistas a despecho de que la narración verbal sea más extensiva y presente muchos puntos de fuga. Por cierto en Veladores, haces un uso bastante logrado del lay out del sitio de la red social, precisamente por ese carácter apolinio que noto en tu disposición cinematográfica. Capacitas bien a la llamada fría técnica de los movimientos posibles de la pantalla de la red social con una propuesta didáctica y poética.*

P. ENCINA: No pienso en la fría ni cálida técnica... pienso que es una plataforma con la que puedo llegar a un relato y por ende a la gente, podemos llamarla “público” en este caso y eso es todo. Una película hecha a partir de una plataforma de encuentros, en medio de una pandemia, era una película muy difícil de ver, por eso la estrené por *facebook*, para que todo el que la quiera ver la pueda ver, sin problema alguno. Y no pienso en términos preciosistas... ahora, con *Hamaca Paraguaya* tuve a dos colosos trabajando conmigo: Willi Behnich que fue el director de fotografía y además es pintor, y Carlo Spatuzza, que fue el director de arte y además es grabador. Quizá la influencia de ambos está impregnada en la película, pero desde un lugar en el que considero a la estética como un valor y no desde un discurso retórico.



S. G. ALBANO: *Leí parte de un texto académico acerca de tu obra relacionándola con Roa Bastos. ¿No crees que haya algo de Esperando Godot? ¿O aun El coronel no tiene quien le escriba o Zama de di Benedetto tengan también influjo en ti? O aun autores como Kafka y claro Borges... Pregunto eso porque oí en una entrevista tuya que veías mucha comunicación entre tus películas y la obra de Brecht, en especial hablas mucho de Terror y miséria (1964).*

P. ENCINA: Si tuviera que nombrar tres libros que me influecieron fuertemente te diría: *El llano en llamas* (Juan Rulfo, 1953); *Esperando a Godot* (Samuel Beckett, 1948); *Ojo por diente* (Rubén Bareiro Saguier, 1971). Lo que pasa es que en Paraguay a quien se tiene como referencia es a Roa Bastos, y por supuesto que para cualquier paraguayo su literatura es un hito, pero en realidad, el libro paraguayo que más influyó en mí fue el de Bareiro Saguier. En relación a Borges, su transitar por tiempos es algo que me fascina. Quién pudiera filmar como él escribe... quién pudiera... y en relación a Brecht, creo que ya he hablado de eso anteriormente. Me cruza como pocos escritores.

S. G. ALBANO: *Quisiera que te posicionaras acerca de tu formación visual. Lo más plausible para mí, una vez que en tu país el cine nacional era bastante reprimido, es que aprehendiste por intermedio de la iconografía autóctone de primer grado, o lo que subyace de visual en la rica oralidad del guaraní y en la urbanidad que la historia escolar de Estado confiere al mundo, sea rural o indígena. ¿Veías de alguna manera muchas película de afuera? Si por la tele sé que hubo una gran oleada de películas mexicanas y argentinas de las Épocas de oro de esas naciones en toda Sudamérica y Centroamérica, menos en Brasil, cuando observo tus obras encuentro un ar familiar con Pedro Costa, Raul Ruiz, Mizoguchi, Abbas Kiarostami, Santiago Álvarez, Aki Kaurismaki, Apchatpong Weerasethakul. ¿Cuáles modelos tuviste para transculturarlos en esos efectos poéticos que logras entre la imagen sonora e imagen visual?*

P. ENCINA: Mi cotidiano de infancia era algo muy rural. Si bien soy asuncena vengo de un país de post guerra y de 35 años de dictadura. El cine que llegaba al Paraguay era mínimo y no puedo decir que haya tenido una formación cinéfila de infancia. Durante toda mi infancia lo que veía era al dictador desde cualquier medio. Veía y escuchaba. Por todos lados. Algo típico de una dictadura. No llegaba nada. Mi formación cinéfila quizá comenzó recién cuando fui a la universidad a los 24 años. Antes de eso, solamente



conocía algo del cine americano. Mi formación está condicionada más por el sonido. De pequeña fui a estudiar música, específicamente, guitarra clásica, y eso fue lo que conformó mi estructura de pensamiento. Apendí primero a leer música antes que letras, y esa fue mi primera alfabetización y es por eso que pienso que caminar con el tiempo es algo orgánico para mí, la música, está basada en el tiempo, en cuánto dura una negra, cuánto dura una blanca, se establece un compás a partir del cuál la música irá fluyendo. Pensar en los términos de Agustín Barrios o de Villa-Lobos fue algo determinante para mí y más que nada en la mirada que intento forjar.

S. G. ALBANO: *Por fin, cuéntenos del campo audiovisual en tu país, las escuelas, las convocatorias, los espacios de aprendizaje teórico y práctico antes y ahora. ¿Y cuál es tu próximo proyecto?*

P. ENCINA: El cine paraguayo está comenzando. Desde hace dos años tenemos un instituto de cine que está apoyando a la producción nacional y que de a poco irá sosteniendo la producción de cine, hará que las películas paraguayas no sean parte ya de una producción aislada sino parte de una identidad y de una producción sostenida.

Referências

BRECHT, Bertolt. **Terror y miseria**. Trad. Racquel Warschaver. Buenos Aires: Nueva Visión, 1964.

DERRIDA, Jacques. **Gramatología**. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Memorias para Paul de Man**. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. Antonio Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. Pontinha: Portugal, 2002.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LATOUR, Bruno. **Investigação sobre os modos de existência**. Uma antropologia dos modernos. Trad. Alexandre Agabiti Fernandez. Petrópolis: Vozes, 2019.

MAN, Paul de. **Allegories of Reading**. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven/Londres: Yale University Press, 1979.

SARLO, Beatriz. **Tiempo presente**. Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.



SONTAG, Susan. **Styles of Radical Will**. Londres/Nova York: Penguin Classics, 2009.

Filmografía (largo metrajes de Paz Encina)

Hamaca paraguaya (2006)

Ejercicios de memoria (2016)

Veladores (2020)²

Eami (2022).



Esta é uma ENTREVISTA publicada em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.

² Esta película fue realizada durante la pandemia de Coronavirus 2019, oficialmente decretada por la Organización Mundial de Salud (OMS) en 30 de enero de 2020 y levantada en 05 de mayo de 2023. Por lo tanto la cinta estuvo disponible de manera provisional en Facebook.