

## Entre lo local y lo global. Legitimidad como apropiación y manipulación en el cine paraguayo contemporáneo: 7 cajas y Luna de cigarras

**Gerardo Pignatiello** (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Rosario)

### RESUMEN

Este artículo analiza los procesos de legitimación interna de las dos películas más recientes y más exitosas de la historia del cine paraguayo: 7 cajas y Luna de cigarras. Partiendo de una discusión teórica a partir de la teoría general de legitimación en el mundo del arte de Shyon Baumann, se explora cómo están construidas estas películas. La apelación a géneros ya consagrados como el thriller, el cine de gangsters, acción, espionaje, western, terror y el imaginario del neorrealismo italiano plantea una discusión dentro de las películas en torno a la legitimidad como procesos de apropiación y manipulación de la cultura extranjera que derivan en una afirmación de lo propio.

**Palabras clave:** cine paraguayo, géneros, legitimidad, global, local

### ABSTRACT

This article analyzes the process of internal legitimation of the two most successful films from Paraguay: 7 boxes and Cicada Moon. Starting with a discussion on Shyon Baumann's general theory of artistic legitimation, I explore how the structures of these films are built. The use of genres such as gangsters movies, thriller, action, western, horror, and the aesthetics of Italian neorealism establish an internal discussion within the films: by manipulating and adapting foreign cultures it is possible to make a statement on local culture.

**Keywords:** Paraguayan cinema, genres, legitimacy, global, local

Shyon Baumann señala tres factores en el proceso de legitimación de una obra de arte: una oportunidad de cambio cultural, la instrumentalización de recursos y prácticas y una ideología de legitimación (“A General Theory”: 47). Todos podrían entenderse como factores ligados a condiciones externas: cambios en las influencias culturales, ciertas circunstancias económicas y predisposiciones en la recepción y una ideología preexistente respecto de la cual la obra puede ser percibida como representación. El mismo Baumann (“Intellectualization and Art World Development”) hizo un análisis de este tipo para determinar los factores sociológicos externos que permitieron la consideración del cine de Hollywood como arte recién en la década de 1960 con la masificación de la televisión y de la educación superior como factores determinantes. Sin embargo, esas tres instancias externas repercuten quizás con mayor fuerza en la constitución interna de una obra y permiten entender otra instancia de su legitimación. El análisis de la estructura de una obra, de las referencias a las que apela, de los materiales con los que trabaja, etc., contribuye también a describir ese proceso.

Recientemente el cine paraguayo tuvo dos éxitos que no solo rompieron records internos de espectadores sino que trascendieron las fronteras del país. *7 cajas* (2012, Maneglia-Schémbori) y *Luna de cigarras* (2014, Díaz de Bedoya) –más la primera que la segunda– encontraron un espacio de reconocimiento nacional e internacional tanto en salas como en festivales internacionales de cine. Con una muy escasa historia cinematográfica nacional que las respalde, se torna de interés la pregunta por los factores compositivos que permitieron la legitimación de estas dos obras. Hay muchas marcas en las películas que remiten a formatos reconocibles dentro del cine, que las introducen en contextos mayores y les permiten establecer relaciones muy productivas desde el punto de vista de la construcción de la ficción y de sus significaciones. Desde luego, no se trata de que estas películas no estén ancladas en ciertas referencias locales y constituyan lo que en el campo literario, por nombrar una disciplina vecina, se denomina “world literature” (Stewart King), que hace referencia a una producción que puede ser comprendida en cualquier parte porque hay un elemento universal que supera lo estrictamente local. En realidad, estas teorías no logran deslindar del todo entre la concepción de *world literature* y la teoría de géneros literarios, que es lo que, en efecto, permite ese reconocimiento.

Hay, desde luego, razones muy atendibles para estos éxitos en cuanto a la distribución y en las políticas culturales o en la búsqueda de inversiones externas (que las hubo en ambos casos) y que influyeron en la confección y posterior difusión y circulación de estos filmes –lo que Rick Altman denomina como la parte *pragmática* de los géneros cinematográficos (210)–. Pero esto quizá plantearía un problema para la sociología del arte. Sin embargo, hay otros dos niveles planteados en el esquema de Altman, el *semántico* –argumentos, escenas clave, tipos de personaje, sonidos reconocibles, etc.– y el *sintáctico* –estructura del argumento, relaciones entre personajes o montaje de imagen y sonido– (89), que describen la constitución interna de las películas. Me voy a centrar aquí en estos dos niveles para analizar qué elementos intervienen en la estructura narrativa y cinematográfica de estas películas y que contribuyen también a su proceso de legitimación.

Como señala en una entrevista Juan Carlos Maneglia, uno de los directores de *7 cajas*, el cine paraguayo a lo largo de su historia no llega a la producción de tres decenas de filmes (Perea). Ante una historia nacional escasa, tanto *7 cajas* como *Luna de cigarras* plantean la utilización de ciertas formas ya prestigiosas dentro de la historia del cine mundial (preferentemente norteamericana y europea), donde el elemento nacional como aquello que tiene que alcanzar la legitimidad y, por lo tanto, no puede borrarse ni permitir que las formas consagradas lo fagociten, entra una relación particular con esas otras formas y significaciones. La presencia de diferentes géneros en estas películas permite por un lado, su vinculación con formas prestigiosas, y por otro, su constitución en espacios donde el proceso de legitimación es el resultado de una tensión de las formas y los significados.

Como señala Baumann, tanto en los movimientos sociales como en el mundo del arte es la existencia de un determinado marco lo que permite construir la legitimidad:

[F]raming is primarily relevant to the success of social movements and art worlds because it is the activity that instructs targeted audience members about how to correctly perceive and interpret specific issues, conditions, events, and objects. Framing is made convincing by invoking the ideas and values in ideologies which already have currency. In this way, framing justifies the movement's or art world's ideas as legitimate by building consensus ("A General Theory": 61).

Estas dos películas descansan sobre una base sólida de géneros y estéticas que conforman un marco o "framing" reconocible de estructuras narrativas que orientan al espectador a leer un determinado aspecto de la cultura paraguaya en esa clave. Así, en *7 cajas* hay una fuerte influencia de la tradición del *neorrealismo italiano*, y géneros como el *thriller*, las películas de *acción/espionaje* y de *terror*. En *Luna de cigarras*, en cambio, aparecen como referencias las películas de *gangsters* y en menor medida el *western*. En los dos casos, lo que más se destaca es el humor y el uso paródico de los géneros para contar estas historias en clave de comedia negra.

En varias entrevistas, los directores de *7 cajas* sostienen que el proyecto de la película era hacer un *thriller* pero con elementos de la cultura paraguaya, y en lugar de tener escenarios típicos de Hollywood ellos iban a mostrar el Mercado 4 de Asunción (Courthès; Perea). La película no sólo tiene marcas de un *thriller*, sino que además, contiene elementos de otros géneros reconocidos dentro de un cine que ha ganado éxito mundial y también prestigio.

*7 cajas* podría resumirse como la historia de un grupo de personas que organizan un secuestro extorsivo. Jorge (Luis Gutiérrez), un comerciante árabe de los alrededores del Mercado 4 se asocia con un *gangster*, Luis, quien recluta a una banda de carniceros del mercado –Darío (Paletita) y Luis (Nico García)– encargados de secuestrar a la esposa de Jorge, Ja-

mili Adda de Nasul, e hija de un comerciante sirio-libanés, Jaliv Adda. Por el rescate se pagaron 250.000 dólares, pero en un accidente durante el cautiverio, la mujer muere y los carniceros descuartizan el cuerpo y lo distribuyen en 7 cajas que le entregan a un carretillero<sup>1</sup>, Víctor (Celsso Franco), para que las haga circular por el mercado mientras pasa una requisita policial por la carnicería y así evitar que se descubra el cadáver. Asociadas a esa historia central, giran varias subtramas. Entre ellas, están la propia motivación de Víctor por conseguir dinero –mediante el servicio de transporte de las cajas– para comprar un celular con cámara y poder filmarse y aparecer en televisión; el inicio de una relación amorosa con Liz (Lali González), su amiga; las peripecias por las que pasa Tamara (Nelly Dávalos), hermana de Víctor, con el embarazo de una compañera de trabajo, Leti (Katia García), en un restaurante coreano; y una investigación policial detrás del secuestro de Jamili.

Los recorridos de Víctor con las cajas le permiten a la película mostrar ese espacio a medida que cuenta la persecución que sufren él y su amiga Liz por parte de una especie de corporación de carretilleros liderada por Nelson (Víctor Sosa), que piensan que en esas cajas está el dinero del rescate sin saber que en realidad está la mujer muerta. Esta conexión entre estos personajes es constante dentro de la historia y es por la cual el género principal es un *thriller*. Según la definición de Charles Brownson de este género centrada en el personaje principal, en el *action thriller* “[the] hero defends himself from a faceless corporate opponent” (121). Si bien en el grupo que persigue Nelson es identificable, lo que también acerca la narración al *hard-boiled* (Brownson: 121), la película construye una imagen de los carretilleros como una masa omnipresente en el mercado que busca sin cesar a la pareja de Víctor y Liz hasta el final de la película. Por otra parte, se suma un elemento también característico de algunos *thrillers* hollywoodenses donde el perseguido ignora algo importante –como sucede en la saga integrada por *The Bourne Identity* (2002, Doug Liman), *The Bourne Supremacy* (2004, Paul Greengrass), *The Bourne Ultimatum* (2007, Paul Greengrass) y *The Bourne Legacy* (2012, Tony Gilroy), en la que el protagonista lo ignora casi todo, desde su identidad hasta quiénes y por qué lo persiguen–. En este caso, Víctor, en principio, no sabe qué lleva en las cajas y cuando lo descubre, sigue sin saber quién es la mujer descuartizada hasta el final de la película.

En la decisión de mostrar el mundo del Mercado 4 aparecen las primeras referencias al neorrealismo italiano. *7 cajas* recupera dos aspectos relacionados con el cine italiano de las décadas del 40 y 50 protagonizadas por directores como Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Michelangelo Antonioni, entre otros. El primero está ligado al contenido, al objeto de representación. El segundo está vinculado al modo de representación de ese objeto, con los cambios en algunas téc-

---

<sup>1</sup> El carretillero se encarga de transportar cosas dentro del Mercado 4, ya sea llevando compras de clientes o transportando mercaderías de los mismos comerciantes.

nicas introducidas por este movimiento. En el primer caso, como señala Ángel Quintana, el neorrealismo se inicia a partir de experiencias hechas con el documental durante el período de la Italia fascista que desembocaron en la decisión de cineastas como Rossellini y De Sica de hacer un cine que representara de la mejor forma posible a esa sociedad italiana que estaba sufriendo las consecuencias de la Segunda guerra mundial: “El documental había potenciado la transparencia, provocando la disolución de la apariencia de mediación entre la producción de la imagen y su recepción” (77). Comienzan a aparecer recreaciones de esas pequeñas sociedades de los pueblos de Italia, ya sea mediante un apego documental o mediante la recreación de un verosímil realista. Quintana sostiene que parte de la novedad que había introducido, por ejemplo, la película *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti se vincula con la reconstrucción de grupo de pescadores sicilianos en la plena pobreza de la posguerra. Para ello, el director había decidido utilizar no actores, abandonar el uso del idioma italiano para utilizar el dialecto catanés y los diálogos se armaron a partir de la improvisación (Quintana: 110). El objetivo era crear un verosímil realista de ese grupo de personas vinculadas por un oficio común y relacionarlo con la historia del lugar. *7 cajas* se concentra en esa pequeña sociedad del Mercado 4 de Asunción, y los diferentes actores y dinámicas que la integran, y más específicamente dentro de ese cuadro mayor, el grupo de carretilleros: trabajadores informales, en el límite de la subsistencia, compitiendo permanentemente por un trabajo momentáneo<sup>2</sup>. Por otra parte, sobresale fuertemente el elemento idiomático que verosimiliza y nacionaliza todos los géneros que intervienen en la trama. Todos hablan en *yopará*, la mezcla de guaraní y español característica del Paraguay. La película trabaja también con los tipos, personajes de la estética realista que sin perder características individuales representan a un conjunto: el carretillero, el policía, el coreano, el árabe, el carnicero, etcétera. Finalmente, contar la historia desde la perspectiva de personajes adolescentes (Víctor y Liz) es una pequeña variante del, por ejemplo, punto de vista de los niños en el cine de Vittorio De Sica desde *Ladri di biciclette* (1948) en adelante.

En segundo lugar, hay un aspecto ligado al neorrealismo que se vincula más con procedimientos de representación y no tanto con lo representado. Gilles Deleuze sostiene que el cambio introducido por el movimiento italiano no era tanto a nivel de la preocupación por captar el referente de la realidad o el compromiso político que eso implicaba en la Italia de la posguerra, sino que principalmente había iniciado una nueva etapa del cine en cuanto a la transformación “mental” antes que en el plano de lo “real”. El neorrealismo supera, para Deleuze, un período de asociación de la imagen con el movimiento para entrar en una etapa ligada a la percepción óptica. La gran marca de este cine es la proliferación de la mirada de los

---

<sup>2</sup> La desesperación de Nelson por hacerse con el supuesto dinero que lleva Víctor es porque necesita comprar insulina para su hijo.

personajes que contemplan situaciones y logran ver, darse cuenta de algo más que lo inmediato. Deleuze resume ese proceso en la fórmula siguiente: “Es un cine vidente, ya no es un cine de acción” (13). Con el tiempo, también el sonido se suma a lo óptico para generar esta situación en que el personaje se transforma en espectador de una determinada situación y “[m]ás que reaccionar, registra” (Deleuze: 13). Es también el modo que encuentra el director para diluirse en la mirada de los personajes. En *7 cajas*, desde luego, prima la acción. Sin embargo, asistimos continuamente a la escena de Víctor con los ojos bien abiertos, abstraído de todo –sobre todo de Liz–, mirando una determinada situación que lo coloca ante una nueva realidad. De pronto, ese espacio cotidiano del mercado donde el protagonista pasa días y noches, y que parece conocer como la palma de su mano se le muestra diferente, distinto, revelado con una nueva trama capaz de narrar ese espacio familiar de un modo que él no sospechaba. Esa mirada está vinculada también a la transformación vertiginosa del personaje, que protagoniza un *Bildungsroman* compactado en un par de días. Víctor se vuelve adulto a medida que con su mirada va descubriendo situaciones nuevas: desde su fascinación cada vez que está frente a un televisor, pasando por el descubrimiento de la mujer muerta y descuartizada en las cajas, hasta el beso que le da a Liz y que clausura una larga secuencia de peleas infantiles que sostiene con ella durante toda la película.

Estas sucesivas epifanías que se presentan ante los ojos de Víctor permiten introducir varios géneros también. Uno de ellos es el de *acción/espionaje* que aparece cada vez que hay televisor embobando a Víctor, donde una especie de agente secreto dispara, anda en un auto deportivo o besa a “la chica Bond”, situación que se replica en la relación tensa que mantiene con Liz y que termina con un beso y también en la propia trama de *thriller* en la que se ve involucrado. También aparece el *terror* en la escena en que descubre a la mujer muerta y que condensa muchos de los elementos del género. Un rincón apartado y sucio del mercado, solitario, iluminado por un tubo fluorescente intermitente que recuerda a las películas de clase B del género y la música que se intensifica a medida que Víctor va a quitando las maderas que cierran las cajas. En el momento en que Víctor saca una tapa de telgopor y ve la cabeza de la mujer, la cámara toma la escena a la altura del borde de la caja con un primer plano del perfil que rápidamente se va de foco para tomar la típica cara Víctor sorprendido, esta vez más que nunca, caminando hacia atrás y cayendo contra una pared de fondo. Esa mirada lo lleva siempre a pensar ese espacio como algo más, como un entramado de secretos descubriéndose en el pasaje a la adultez marcado por el peligro y el alejamiento de la inocencia<sup>3</sup>.

La construcción del mercado como espacio de misterio y peligro se logra por dos medios. Por un lado, el uso de la cámara y los planos, y por otro, nuevamente, el trabajo con los géneros. El uso del plano subjetivo

---

<sup>3</sup> La otra secuencia de terror es la que protagoniza Tamara cuando entra de noche al lugar sucio y ensangrentado donde estuvo secuestrada y luego murió la esposa de Jorge.

desde Víctor o el objetual desde su carretilla se dan en los momentos de ansiedad y búsqueda desesperada o en los momentos de persecución. Por otra parte, esas cámaras generan primeros planos contrapicados de Víctor desde la carretilla y picados de la carretilla desde Víctor. Esta disposición de la imagen va creando el vínculo particular del hombre con su herramienta. Lo mismo sucede con la banda de carretilleros de Nelson, que prácticamente no aparecen sin estar unidos a la carretilla y constituyen así un grupo de personajes casi mitológicos, mitad humanos mitad carretillas. Por otra parte, las persecuciones tienen una combinación compleja de uso de la cámara que genera también una significación más alejada del registro realista. Cámaras subjetivas, planos cortos y *travellings* muestran los pasillos angostos del mercado y la abundancia de rincones y pequeños espacios de trabajo conectados por el continuum de la carrera de los personajes. Esos lugares cerrados, sumados a que las pocas imágenes aéreas son sólo del perímetro del mercado, desconectan a ese lugar del resto de la ciudad y lo muestran aislado, con una lógica particular, lleno de misterios y secretos. En cada rincón y en cada personaje se esconde algo que los demás no saben y que resulta peligroso saber.

En segundo lugar, en ese pasaje del espacio de trabajo y de vida que es el mercado a uno de crimen y misterio intervienen los géneros, que se modifican mutuamente por inclusión de lo local y muestran a su vez, como ya dijimos, el proceso de crecimiento de Víctor. Su búsqueda se inicia con el objetivo de comprar un teléfono celular que le permita filmarse y verse en la televisión. La película comienza con una escena en la que él está en un puesto de venta de películas pirateadas frente a un televisor, mirando y copiando los movimientos de un presumible James Bond. Es decir, el género de películas de *acción* o en este caso específico de *espionaje* rige el objetivo que persigue el protagonista y anticipa el *thriller* que va a vivir en el mercado. En este punto, los géneros se solapan dado que Víctor ansía ser Bond, pero luego las circunstancias y el elemento local modifican el género en que se relatará su peripecia. Cada vez que hay una crisis o un contratiempo que pone en peligro la obtención del objetivo (obtener el dinero para comprar el celular), ocurre la escena en que Víctor ve imágenes en una pantalla, sea el agente secreto con su chica –en la que él se imagina sustituyendo al galán– o sean las cámaras de seguridad de un negocio que reproducen su rostro en los monitores de una vidriera. Siempre esa imagen le recuerda qué es lo importante, cuál era el objetivo perseguido. Y ese objetivo se logra viviendo él mismo en la realidad un *thriller*, una aventura criminal, policial y de persecución en la que se ve envuelto sin saberlo muy bien al comienzo. Finalmente, Víctor logra ser filmado y aparecer reproducido en todos los televisores de Paraguay mediante el montaje yuxtapuesto de pantallas de televisores: desde el hospital donde se encuentra convaleciente, pasando por el shopping, la tele del comedor del Mercado 4, las casas, etc. Sin embargo, el joven carretillero asiste a una secuencia grabada por el celular que él pensaba comprar, en manos de Jim –hijo del dueño del restaurante coreano donde trabaja Tamara–, en la que Víctor cae herido en el final de la persecución de Nelson y sus carretilleros. Nel-

son muere de un disparo policial y Víctor cae y se golpea contra el cordón de la vereda. La aparición del protagonista en la pantalla de televisión no es la idealizada sonrisa de Bond del comienzo de la película, sino una escena más realista que el mismo Víctor vivió en esos días de vertiginosidad y peligro por los pasillos del mercado y cuya resolución quedó a cargo de la policía local y no de él.

Así, la mezcla de géneros en *7 cajas* está siempre sujeta a una tensión permanente entre lo local y lo global. Tatiana Alalachvily y Eliana Antonella Lavia analizan, desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, el papel de la globalización del Mercado 4 en la película a partir del deseo de adquisición de ciertos bienes como celulares y dólares por su valor simbólico de distinción social (Alalachvily y Lavia: 24-25). Esa presencia de elementos de la cultura global en consonancia con el deseo local permite la apertura hacia los géneros. La circulación del dinero expresada en los miles de guaraníes que van de mano en mano en el comercio tienen su contrapartida en el circuito ilegal de los dólares obtenidos por extorsión, robados y sujetos a la ansiedad del vertiginoso tipo de cambio expresado en la pizarras y en las voces de la radio que suenan en el mercado. Esas lógicas de mercado abren la posibilidad del *thriller*, el terror y la acción. Por otra parte, la circulación de guaraníes y de dólares también tiene su correspondencia en los bienes importados como el celular, cuya adquisición genera la ansiedad de los personajes, y los locales con la marca de la ilegalidad, como las películas pirateadas de la escena del comienzo. La manipulación y modificación de lo extranjero se verifica en muchas otras instancias como romper por la mitad un billete de 100 dólares como modo de entregar un anticipo del pago del trabajo a Víctor, rodar una escena de acción con un celular importado o, como vimos, en el uso de los géneros. Esta tensión local/global muestra de algún modo la manera en que la cultura del Paraguay se conecta con las principales producciones del mundo y hasta qué punto los usos que hacen de esos materiales –objetos, géneros y tradiciones cinematográficas– constituyen una apropiación con la cual construyen parte de su propia cultura.

En *Luna de cigarras* es todavía más evidente la tensión entre lo nacional y lo extranjero a través del uso de los géneros. Hay dos formas de legitimación dentro de la película; ambas están en pugna. Sin embargo, a pesar de que se impone una, la otra no se construye sobre la pura negatividad. Por un lado, está la defensa de un espacio nacional bucólico en el campo, el tradicional tópico guaraní de la “Tierra sin mal”<sup>4</sup>, mientras que del otro lado, en la ciudad, se da otra disputa al interior del mundo criminal entre nacionales y extranjeros.

La película narra el momento en que Gatillo (Javier Enciso), uno de los principales colaboradores del *gangster* y narcotraficante apodado el Bra-

---

<sup>4</sup> *Yvy marãey* en guaraní. Pertenece a la mitología guaraní y es el lugar al que se accede al final de la vida, “un paraíso donde los cultivos crecen solos, la fiesta es eterna y no existe la muerte” (Villar-Combès: 203).

siguayo (Beto Barsotti), decide aprovechar una oportunidad para matar al jefe y subirse a la cima de esa organización ayudado por los demás hombres del grupo. Esa coyuntura se da a partir de la llegada a Paraguay de un “yankee”, J.D. Flitner (Nathan Christopher Haase), que quiere invertir en unos campos para producir mariguana, pero no como droga ilegal. El yankee ya está proyectando la producción para un momento de eventual legalización que convierta a la mariguana en medicina natural.

La presencia de este personaje funciona como inserción en el mundo, como vínculo con el mercado global, con la posibilidad de exportar la droga. Y al mismo tiempo, el yankee es la forma que encuentra la película para “traducir” la cultura paraguaya. Hay largos tramos en que la cámara se queda con el personaje del yankee para asistir a su *flâneurie* por Asunción, y así ver la ciudad de noche y en gran parte bajo los efectos del alcohol o las drogas desde los ojos del extranjero. Así, aparece el mundo nocturno de la ciudad, sus ámbitos ilegales, galerías de arte, los hoteles de lujo, las discotecas. Por otra parte, Gatillo, encargado de conducir la negociación e instalar al yankee, está permanentemente traduciendo términos guaraníes, como el caso de la escena en que le explica la expresión de sorpresa y regocijo “ndé”, o errores de pronunciación que llevan a confusión como la “ll”<sup>5</sup> de su propio nombre, Gatillo.

De un modo distinto aparecen otras figuras extranjeras, que no se plantean en términos de traducción cultural como el yankee, sino más bien como instancias de confrontación para imponer una forma de entender la cultura paraguaya. Así, el Brasiguayo, un personaje híbrido entre dos mundos, se muestra enteramente dominador de la situación e impone su sadismo a su propio ritmo, como se ve en las dos escenas de tortura con su sello propio: personas enterradas en el campo con la cabeza afuera y una cosechadora que se acerca mientras suena samba brasileña como música de fondo. También están el falsificador argentino de dinero, que como pantalla utiliza una galería de arte, y una mafia rusa dedicada a la trata de personas y al tráfico de órganos. Con todos Gatillo hace negocios, pero también quiere terminar con todos ellos, porque la película, mediante esta disputa de culturas y nacionalidades, cuenta la historia ya tradicional del intento de ascenso de un gangster. Y para eso hace uso de ese y otros géneros del cine de Hollywood y apela a formas consagradas de la cultura popular norteamericana.

Como sostiene Robert Warshaw en su estudio clásico “Movie Chronicle: The Westerner”, “The two successful creations of American movies are the gangster and the Westerner: men with guns” (703). Estas dos formas exitosas del cine norteamericano están presentes en *Luna de cigarras*, aunque en clave de comedia negra. El cine de *gangsters* y narcos tiene más

---

<sup>5</sup> En Paraguay y en parte del nordeste argentino ese sonido -/□/- corresponde a una consonante palatal lateral sonora, muy característica de esa región y en este caso el yankee entiende que el nombre “Gatillo” corresponde a un “gato pequeño” y no a la parte de un arma de fuego.

preponderancia dentro del film que el *western*. Sin embargo, la presencia de este último sirve para mostrar una modalidad en el proceso de legitimación interna de la película. J.D., el personaje del yankee, acaba de comprar un campo de manera ilegal. El Brasiguayo manda a sus hombres a forzar a un empleado de la oficina de catastro para que les entregue un título de propiedad. El Brasiguayo también se ha encargado de “limpiar de campesinos e indios” el lugar donde J.D. va a comenzar su producción de marihuana. En una escena aparecen Gatillo y J.D. en medio de ese campo, vestidos de cowboys y el paraguayo le enseña al norteamericano a disparar con una pistola. La película deja en claro su posicionamiento en términos de legitimación en la medida en que explota esos momentos de inversión en el uso del género norteamericano y al mismo tiempo plantea su propia “pedagogía” para los mismos géneros: no sólo legitima al ilegítimo para hacer uso del género, sino que además lo pone en una posición privilegiada.

Rápidamente la película abandona el *western* y la zona rural para internarse en el mundo de la delincuencia urbana de Asunción. Principalmente la que está asociada a las mafias y al mundo gangsteril dedicado ahora al narcotráfico. Si bien el Brasiguayo es el jefe y la figura dominante, la película puede ser contada también como la historia de una traición hecha por un segundón, como es Gatillo. Siguiendo a Warshaw nuevamente y su descripción del *gangster* como una figura que se destaca por su dinámica, por estar *full time* dedicado a su actividad –“his unceasing, nervous activity”, es la forma en que lo describe (703)–, Gatillo está todo el tiempo pensando en cómo eliminar al Brasiguayo y formar una nueva banda para jugar en “otro *level*” como él mismo dice. Pero eso, dadas las convenciones del género, tiene un alto costo: “But new ‘frontiers’ will present themselves infinitely, and by a rigid convention it is understood that as soon as he wishes to rest on his gains, he is on the way to destruction” (Warshaw: 704). Esto vale tanto para Gatillo como para el Brasiguayo, por eso mueren ambos enfrentados y disparando sus armas. De un modo similar sucedían las cosas cuando Darío y Luis quisieron traicionar a Jorge en *7 cajas*. Jorge termina escapando con todo el dinero, mientras que los otros dos terminan muertos. La esa escena inicial de la película donde están sentados a la mesa los hombres del Brasiguayo conspirando contra su jefe y que permite el flashback que explica cómo llegaron hasta ahí y luego se retoma al final para avanzar hacia la resolución guarda relación directa con dos películas emblemáticas del género. La primera es, como señaló el crítico Kike Sosa en una de las primeras reseñas de la película, con *Reservoir Dogs* (1992, Quentin Tarantino) –entre muchas otras referencias a la estética del director estadounidense como la música que recuerda a *Pulp Fiction* (1994, Tarantino) y la estética del comienzo con los créditos, por ejemplo–, en que hay una escena similar con “un grupo de hombres discutiendo trivialidades sentados a una mesa”. La segunda, cuando el Brasiguayo entra con dos ametralladoras recortadas a esa misma casa con sus colaboradores a la mesa y comienza una balacera final que recuerda obviamente a Al Pacino en uno de los últimos pasajes de *Scarface* (1983, Brian De Palma) con dos ametralladoras también, él solo contra otra mafia, y concluye, como

aquí, con el *gangster* muerto<sup>6</sup>. Esa escena también es significativa desde el punto de vista de la tensión permanente entre lo nacional y lo extranjero, porque las banalidades de las que hablan los personajes antes de morir son justamente del orden de la adaptación: “¿Por qué es lo que la *caipirinha* siempre es más rico en Brasil que en Paraguay?”, pregunta Rodrigo (Víctor Sosa), otro de los hombres y el preferido del Brasiguayo. Y esto sucede mientras consumen productos paraguayos como la caña, el tereré y el chipá. Es por cierto, la última escena en que vemos el termo para el tereré de Duarte (Ever Enciso), consorte de Gatillo, que está presente como *leitmotiv* nacional durante toda la película.

La lucha de Gatillo es también una disputa por la dominación nacional de la mafia. Gatillo sostiene que la marihuana paraguaya es la mejor del mundo y que si logra dominar él mismo en asociación con el yankee la producción y la comercialización de ese producto gana también el país. En una de tantas frases graciosas de Gatillo, en medio de una balacera que termina con la mafia rusa de tráfico de órganos que acaba de quitarle un riñón al yankee y como emblema de que Paraguay lo hace mejor dice refiriéndose a los rusos: “Esta gente, ko, no sabe cómo tratarle a la visita”. Desde que comenzó el trato con el yankee, no paró de hacerle referencia a que él le brindaría el mejor servicio y no encontraría mejor lugar ni mejor gente para trabajar.

Lo nacional y lo extranjero también se definen muy marcadamente en términos geográficos. *Luna de cigarras* tiene una estructura circular. Se relata una historia que comienza y termina en el campo, mientras que en el centro de ambas escenas transcurren horas de crimen en la ciudad de Asunción. En un comienzo las dos escenas de campo que aparecen son las de la corrupción amenazante del narcotráfico y una estafa sobre ese espacio que se vislumbra como el lugar de lo nacional y sin mal. Aparecen contados de modo paralelo dos episodios simultáneos. Por un lado, la escena ya mencionada en que Gatillo y J.D. en una zona rural practican tiro y planifican negocios de narcotráfico entre la conexión local y el financiamiento extranjero. Por otra parte, una estafa menor pero que va dirigida a la inocencia de los devotos de la parroquia de un pequeño pueblo al pie de una montaña. Duarte en una falsa misa se hace pasar por cura y roba las limosnas de los feligreses, ayudado por el Chino (Nico García) para pagarle una deuda a un dealer de cocaína. El centro de la película transcurre en Asunción, donde la banda de Gatillo, Duarte y el Chino, y la de Rodrigo y Torito (Calolo Rodríguez) pelean por un espacio dentro de la organización criminal y van desnudando todo el entramado de negocios ilegales y mafias que atraviesan la ciudad. Como mencioné antes, en todos los casos intervienen extranjeros: argentinos, brasileños, norteamericanos y rusos. Así, se va construyendo una pequeña Gomorra en esos desplazamientos nocturnos de todos estos personajes que terminan en la ya mencionada

---

<sup>6</sup> El Brasiguayo tiene otro punto de contacto con Toni Montana, el protagonista de *Scarface*: es un *gangster* inmigrante que triunfa fuera de su país.

escena final, donde todos mueren. Y una vez que están todos muertos, un viejito vendedor de chipá (Tito Jara Ramón) –otro *leitmotiv* nacional–, entra a la casa donde están todos los cadáveres para dejar el vuelto que le debía a Rodrigo y conmoverse ante la imagen de un santo de madera –presumiblemente producto de un taller jesuita de imaginería donde los guaraníes hacían ese tipo de tallas–, que está relleno con los dólares verdaderos del yankee<sup>7</sup>, dado que Gatillo le dio al Brasiguayo los falsos que le compró al argentino y desató toda la disputa. La escena final de la película es el primer plano del parabrisas de un auto con el viejo vendedor de chipá y como copiloto, la talla del santo, doblando por una ruta de tierra hacia aquel mismo pueblito del que el Chino y Duarte se habían robado las limosnas. Así, la traición y el robo hechos al pueblo rural paraguayo, que guarda la esencia de lo nacional, se restituye bajo la forma de la santidad de la talla, aunque no sabemos si el viejo descubrirá alguna vez los dólares. El santo cargado de una riqueza que acaso nunca será vista se lleva de la ciudad todos los males y descansa en ese pueblo constituido como santuario de lo nacional.

La película parece mostrar una contradicción actual de la sociedad paraguaya, una lucha de legitimidades, podría decirse. Por un lado, la cultura folclórica enraizada en lo culinario –el chipá, el tereré–, la música –suenan dos polkas justamente en los dos momentos que aparece el pueblo rural–, la religiosidad. Y por otro, lo que plantea Gatillo, una especie de legitimidad de lo ilegítimo: “la mariguana del Paraguay es la mejor del mundo”. Por eso, intenta seducir comercialmente al yankee, mientras le enseña a disparar, con su versión “plena” de una sociedad liberal en estado puro: “Welcome to the jungle, my friend. No police, no laws, no unions, no taxes. It’s a free economy here”. Un *locus amoenus* para el delito. Hay una especie de resistencia de esa pequeña mafia liderada por Gatillo que quiere jugar a “otro *level*” y constituirse como dominadora, alejada de las influencias extranjeras. La película toma partido por salvar lo autóctono representado por el viejo chipero, dado que la banda del Brasiguayo se autodestruye, el yankee termina en un hospital, la principal colaboradora del argentino falsificador muere junto con la banda del Brasiguayo y Gatillo y sus hombres matan a los de la mafia rusa.

El uso de formas y géneros que adquirieron legitimidad y prestigio en Europa y Estados Unidos son utilizadas en estas películas como modos de construir un proceso de legitimación desde el punto de vista de la construcción narrativa. Así, en *7 cajas* la apelación a ideas y técnicas propias del neorrealismo son ajustadas y puestas en tensión para armar la representación de una cultura particular dentro de Asunción como la del Mercado 4. Al mismo tiempo, contar sus historias en clave de *thriller*

---

<sup>7</sup> Clara referencia al halcón maltés de la novela policial de Dashiell Hammett, *The Maltese Falcon* (1929), y convertida en un clásico del *film noir* en la adaptación de John Huston (1941), protagonizada por Humphrey Bogart y Mary Astor.

apelando también al género de *terror* o el *de acción/espionaje* permite construir escenas y secuencias donde lo local se apropia de y manipula lo global para construir así una cultura legítima. En *Luna de cigarras*, el género de películas de *gangsters* y el *western* disponen un escenario de contiendas entre lo nacional y lo extranjero con estereotipos geográficos de la ciudad y el campo. Las definiciones culturales se dan frente a un otro. Por otra parte, en el seno de la organización criminal se observa también una disputa por la legitimidad de lo ilegítimo. Se afirma una manera local de cometer los crímenes. Pero en el saldo global, en la disputa entre esa legitimidad criminal urbana y local defendida y construida por Gatillo y la moral costumbrista rural, se impone la segunda.

## Bibliografía

*7 cajas* (2012). Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori (Dirs.). Celso Franco, Víctor Sosa, Lali González. Maneglia-Schémbori Realizadores.

Alalachvily, Tatiana y Eliana Antonella Lavia (2014). “Análisis del film *7 cajas*”, en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* vol. 11, n.º 64, 24-26.

Altman, Rick (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute.

Baumann, Shyon (2001). “Intellectualization and Art World Development. Film in the United States”, en *American Sociological Review*, vol. 3, n.º 66, 404-426.

--- (2007). “A General Theory of Artistic Legitimation: How Art Worlds Are Like Social Movements”, en *Poetics*, n.º 35, 47-65.

Brownson, Charles (2014). *The Figure of the Detective. A Literary History and Analysis*, Jefferson: McFarland&Company.

Courthès, Éric (2013). “‘Siete cajas’: El Paraguay en una pantalla. Entrevista a los realizadores Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori”, en *Amerika*, n.º 9.

Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

King, Stewart (2014). “Crime Fiction as World Literature”, en *Clues. A Journal of Detection*, vol. 32, n.º 2, 8-19.

*Luna de cigarras* (2014). Jorge Díaz de Bedoya (Dir.). Javier Enciso, Víctor Sosa, Nathan Christopher Haase. Koreko Gua-Oima Films.

Perea, Lucas. “‘La plata es fugaz, los sueños permanecen’. Entrevista a Juan Carlos Maneglia y Tana Schémboli, directores de *7 cajas*”, online: <http://tierraentrance.miradas.net/2014/11/entrevistas/%E2%80%99Claplatas-es-fugaz-los-suenos-permanecen%E2%80%99D-entrevista-a-juan-carlos-maneglia-y-tana-schembori-directores-de-7-cajas.html>

Quintana, Ángel (1997). *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

Sosa, Kike. “Amaneciendo con suerte”, online: <http://www.abc.com.py/espectaculos/resenas/resena-luna-de-cigarras-1296875.html>

*Entre lo local y lo global*  
Gerardo Pignatiello

Villar, Diego e Isabelle Combès (2013). “La Tierra sin mal. Leyenda de la creación y destrucción de un mito”, en *Tellus*, vol. 13, n.º 24, 201-225.

Warshaw, Robert (2004). “Movie Chronicle: The Westerner”, en *Film Theory and Criticism*. New York-Oxford: Oxford University Press, 703-716.