La niña, el bosque, el viento y toda la memoria del mundo. Recorridos sensoriales en *EAMI,* de Paz Encina

The Girl, the Forest, the Wind and All the Memory in the World. Sensory Paths in Paz Encina's EAMI

A menina, a floresta, o vento e toda a memória do mundo. Passeios sensoriais em EAMI, *de Paz Encina*

Irene Depetris Chauvin
ORCID: 0000-0002-1502-9477
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas; Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de las Artes, Argentina
ireni22@gmail.com

DOI: 10.22235/d.v36i2.3032
Recepción: 06/09/2022
Revisión: 26/10/2022
Aceptación: 30/10/2022

RESUMEN. *EAMI*, el cuarto largometraje de Paz Encina, recupera el interés ético de la directora paraguaya en la construcción de una memoria ya presente en sus películas previas, pero asume aquí una cosmopolítica que redefine las relaciones entre humanos y no humanos. En sus modos de dar cuenta del avance extractivista, el despojo territorial y el exterminio del mundo ayoreo, *EAMI* problematiza la dicotomía entre ficción y documental no solo porque los testimonios y las recreaciones que pone en escena hablan la lengua de esa comunidad, sino porque se ajustan a su cosmovisión, su comprensión del tiempo y del espacio. A partir de estudios sobre nuevos materialismos y afecto, las reflexiones sobre ontologías amerindias y la antropología visual, este ensayo busca discutir sobre los modos en que este documental Paz Encina rearticula el orden de lo sensible para delimitar el orden de lo que importa. Si la decapitación de la floresta es también la de sus formas comunes de entendimiento, el acto de memoria de *EAMI* busca crear una atmósfera sensorial y una temporalidad que haga posible ampliar la audiencia para ese duelo. Desde la puesta en escena, Encina asume la denuncia de los ayoreo e intenta doblegar nuestra (in)sensibilidad de *coñone* (el término con el que esa comunidad se refiere a todos los forasteros como "los insensibles") para hacernos partícipes del sufrimiento de un pueblo otro.

Palabras clave: cine paraguayo; antropología visual y sensorial; materialismos; afectos; extractivismo; memoria.

ABSTRACT. *EAMI*, the fourth feature film by Paz Encina, introduces an ethical interest in the construction of a memory already present in Encina´s previous films, but here it assumes a cosmopolitics that redefines the relationships between humans and the more than human. In its ways of accounting for the extractivist advance, the territorial dispossession and the extermination of the Ayoreo world, *EAMI* problematizes the dichotomy between fiction and documentary not only because the testimonies and recreations that it stages speak the language of that community, but also because they follow their worldview, their understanding of time and space. Based on recent studies on new materialisms and affect, reflections on Amerindian ontologies and visual anthropology, this essay aims to discuss the ways in which this documentary rearticulates the order of the sensible to delimit the order of what matters. If the decapitation of the forest is also the destruction of their common forms of understanding, *EAMI*'s act of memory seeks to create a sensory atmosphere and a temporality that makes it possible to broaden the audience for this loss. Inscribed in its formal language, the film assumes the denunciation of the Ayoreo and tries to subdue our (in)sensitivity of *coñone* (the term with which that community refers to all outsiders as "the insensitive") to make us participate in the suffering of another people.

Keywords: Paraguayan cinema; visual and sensory anthropology; materialisms; affects; extractivism; memory.

RESUMO. *EAMI*, quarto longa-metragem de Paz Encina, recupera o interesse ético da diretora paraguaia na construção de uma memória já presente em seus filmes anteriores, mas aqui assume uma cosmopolítica que redefine as relações entre humanos e mais que humanos. Em suas formas de dar conta do avanço extrativista, da desapropriação territorial e do extermínio do mundo Ayoreo, *EAMI* problematiza a dicotomia entre ficção e documentário não apenas porque os depoimentos e recriações que encena falam a linguagem daquela comunidade, mas também porque eles se encaixam em sua visão de mundo, sua compreensão de tempo e espaço. A partir de estudos sobre novos materialismos e afetos, reflexões sobre ontologias ameríndias e antropologia visual, este ensaio busca discutir as maneiras pelas quais este documentário de Paz Encina rearticula a ordem do sensível para delimitar a ordem do que importa. Se a decapitação da floresta é também a decapitação de suas formas comuns de compreensão, o ato de memória em *EAMI* busca criar uma atmosfera sensorial e uma temporalidade que possibilite ampliar o público para esse duelo. A partir da encenação, Encina assume a denúncia de Ayoreo e tenta subjugar nossa (in) sensibilidade de *coñone* (o termo com que aquela comunidade se refere a todos os forasteiros como "os insensíveis") para nos fazer participar do sofrimento de um outro povo.

Palavras-chave: cinema paraguaio; antropologia visual e sensorial; materialismos; afetos; extrativismo; memória.

EAMI (2022), cuarto largometraje de la paraguaya Paz Encina, se abre con un plano fijo en donde el movimiento leve y constante de la luz va descubriendo cuatro huevos que anidan en una zona pantanosa, a centímetros de un cuerpo de agua. Hay fuertes vientos, el humo se eleva, hojas entran y salen del encuadre y un paisaje sonoro nos envuelve con gruñidos de animales, cantos de pájaros y ruidos creados por máquinas. Viento, agua, tierra y fuego, cuatro elementos de la naturaleza en medio de ese caos sonoro como una vía láctea a punto de eclosionar porque, entre esta sinfonía de ruidos de animales y vientos aulladores, aparece una voz femenina que, en un idioma que desconocemos, relata pausadamente cómo nació la Tierra y cómo llegaron los humanos:

> Hubo un tiempo. Fue el aliento y de ese aliento nació el viento. Y de ese viento salió un canto. Y de ese canto salimos los habitantes de la naturaleza. Yo estaba entre ellos, y era un pájaro. Tenía la forma de una mujer. El mundo era ayoreo. El hombre era ayoreo. El jaguar era ayoreo. El fuego era ayoreo. Y yo, que soy un pájaro, y mi nombre es Asojá, también era ayoreo. Llevo en mi espíritu el espíritu de todos aquellos que dejaron el bosque. Solíamos vivir aquí. Solíamos vivir juntos. Pero todo cambió y empezamos a sentir frío durante el calor y empezó a haber sol cuando no era el momento. Un extraño sonido apareció y, con esto, hombres y mujeres insensibles. Los *coñone*. Nuestros abuelos soñaron con ese fuego y con cenizas. Escuchamos los gritos. Eran los gritos de los árboles. Y vi a mi gente dejar el bosque. Hoy vuelo sobre un mundo que huye, como mi propia gente una vez huyó. Hoy mis alas están dañadas. Mis ojos, mis ojos están cerrados.

A medida que escuchamos el relato de origen de la cultura ayoreo, el cambio de la luz en el plano, que todavía muestra la imagen de los huevos, trasmite la sensación de días y noches desplegándose en un bucle. La gradación de color va modificando el tono de la toma. Los verdes grises dan paso a amarillos que se desvanecen en la oscuridad, antes de que un tono rojo inunde la escena, y nos lleva de una sensación de comodidad a otra de peligro, de una naturaleza amenazada. Con sutiles efectos, el comienzo de un día y su final cromáticamente anuncian algo de lo que vendrá: una historia de opresión, muerte, desarraigo y tristeza.

El monte que hasta entonces era el refugio de todos fue apropiado por hombres blancos que lo incendian para explotar las tierras en su beneficio. El plano inicial es seguido de otros dos planos más cortos. El primero, con un filtro rojo, es una escena nocturna de fuga. Entre las ramas de los árboles, en el fondo del plano, mujeres indígenas escapan de los nuevos dueños del *EAMI,* que ahora aparece como título del filme.[1] El plano siguiente, también nocturno, muestra una camioneta, cercos y una tranquera. La serie de encadenamientos de estos tres planos condensa la memoria del origen y un episodio dramático en la historia de los ayoreo: el avance de grupos de blancos sobre el territorio y sus prácticas de explotación económica, destrucción y despojo.

La voz es la de Asojá, que cuando narra la cosmología ayoreo lo hace de manera sensorial otorgando agencia sonora a dimensiones del orden de lo material. En el origen es el viento el que dio paso al aliento que dio paso al canto. En un universo de animales cuyos cuerpos son habitados por espíritus (animales que escuchamos, pero nunca vemos) nos va relatando cómo vinieron los *coñone*[2] a quitarles todo, primero mediante el ruido de camiones, luego con sonidos de fuego y de árboles que gritan. Los fuertes vientos advierten de lo que va a suceder trayendo las cenizas, pero ya es tarde: los ayoreo tienen que dejar el monte. También es en parte Asojá, relevada en la banda

1:: La directora decidió presentar la película en festivales con el título en mayúsculas para dejar clara la multiplicidad semántica y cultural que encierra el término "eami". En este artículo, siempre que nos referimos a la película optamos por respetar la capitalización.

2:: Los *coñoñe* significa en lengua ayoreo "insensibles" y es el término que estos utilizan para describir a los blancos.

sonora por una voz femenina infantil, la que será nuestra guía en el resto de la película. Su voz se vinculará con el personaje principal, una niña de cinco años que ha sido herida luego de la invasión a su aldea y que, en un sueño curativo inducido por un Chamán, recorre por última vez el monte, conectando historias del pasado de su familia y de su comunidad para articular una memoria oral del ecogenocidio que se convierte en la banda sonora de la totalidad de la película.

La preferencia de Paz Encina por los planos extendidos, los límites espacio-temporales imprecisos, la preminencia del sonido y la voluntad de hacer un trabajo de memoria es clave en su filmografía. En sus películas hay siempre una ausencia que tiene causas políticas: la espera de unos padres por un hijo que murió en la guerra del Chaco (en *Hamaca Paraguaya,* 2006), los relatos encadenados de unos hijos sobre su padre desaparecido durante la dictadura (en *Ejercicios de Memoria,* 2016), las voces de nietos leyendo cartas escritas por abuelos exiliados de la dictadura (en *Veladores*, 2020), el arrasamiento de un territorio y la destrucción de un pueblo y su cultura narrado por una niña de esa comunidad en *EAMI*.

Es precisamente a esos vacíos a los que Paz Encina da voz a través del entorno sensorial que entrama en las películas desde la puesta en escena y el trabajo de la dimensión sonora. En este sentido, diversos críticos han examinado los largometrajes y cortos de Encina en su procesamiento de la memoria histórica de la represión estatal en Paraguay, a partir del uso que hace la directora de materiales provenientes de los Archivos del Terror (documentos producidos en el contexto de la Operación Cóndor y que fueron desclasificados en 1992). Estos autores señalan estrategias que en alguna medida Paz Encina volverá a desplegar en *EAMI*, pero de manera diferente.

Por un lado, Mariano Véliz (2017) plantea que Encina apela a dos estrategias en relación con el uso de los archivos: la disyunción entre la banda de imagen y la banda sonora, como reconfiguración del paisaje de lo perceptible, y el anacronismo, como impugnación de la crononormatividad. Por otro lado, Eduardo Russo (2020) destaca los modos en que los trabajos audiovisuales de Encina están determinados por el sonido, particularmente por la voz humana y sus efectos de presencia en relación con los cuerpos ausentes. La serie de cortometrajes agrupados bajo el título de *Tristezas de la lucha* (2014), conformados por *Familiar*, *Arribo* y *Tristezas*, exploran diferentes dimensiones de la voz en relación con un sutil juego de presencias indiciales y poderosos efectos de ausencia en el campo de lo visible. Encina despliega una

> verdadera política de la voz, de acuerdo a la expresión acuñada por Mary Ann Doane, fundada en la disyunción entre el entramado de voces audibles y lo visible, rehuyendo una correspondencia puntual entre voz e imagen y reemplazándola por la constante comprobación de una pérdida (Russo, 2020, p. 15).

Para Russo, en el largometraje *Ejercicios de memoria* las voces como emanaciones de cuerpos presentes operan como reveladoras de presencias (los hijos) que sufren la ausencia de la figura evocada (el padre desaparecido). En este documental impregnado de ficción los cuerpos presentes lo son por su audibilidad y esa presencia se proyecta sobre lo visto en un sentido más amplio: es un punto de partida para la puesta en escena de imágenes que se despliegan en espacios vacíos, objetos que parecen aguardar a un dueño que ha abandonado su hogar rápidamente en su huida hacia el exilio.[3]

Hay mucho de *Ejercicios de memoria* en *EAMI*: el rediccionamiento de lo testimonial-documental hacia la banda sonora, las recreaciones ficcionales e impresionistas que nos obligan a ver un poco con los oídos, un relato que habla de la pérdida de un territorio (la primera parte de *Ejercicios de memoria* es sobre el exilio de la familia Goiburú en Entre Ríos, Argentina) y el desconcierto de la orfandad. Sin embargo, al tratar sobre un "contexto etnográfico" en donde la pérdida del territorio es la pérdida de

3:: Algo de esta disposición se repite en *EAMI*, en las imágenes de los objetos de la aldea que ha sido invadida y la relación que la mujer menonita mantiene con sus enseres domésticos.

"todo el mundo", *EAMI* produce una modificación de la noción de testimonio y una redistribución de la agencia y de la expresión hacia esferas de lo "más que humano"[4] que nos desafía a pensar vínculos entre cosmopolítica y cine que repercuten en los modos de abordaje de estos fenómenos de injusticia espacial.

En Latinoamérica la atención a la crisis ecológica que caracteriza la llamada época del Antropoceno es redimensionada por la primacía del extractivismo como una de las formas principales de explotación económica en la región (Svampa, 2019a, 2019b). En este contexto, varios grupos, entre ellos los pueblos indígenas, ven peligrar sus territorios frente al avance de proyectos de explotación económica y de desarrollo de infraestructura que ignoran los derechos de esas comunidades. Ante la escalada de conflictos socio-ambientales y territoriales en la región, ¿puede el cine como herramienta articular visiones y sensibilidades ambientales críticas?

Isabelle Stengers (2014) define la cosmopolítica como la insistencia del cosmos en la política, una afirmación que neutraliza el antropocentrismo del ser moderno en tanto el "cosmos se refiere a lo desconocido constituido por mundos múltiples y divergentes y a la articulación que pueden alcanzar", inclusive en entramados que abandonen la centralidad de lo humano (p. 30). ¿Cómo pensar modos de "estar juntos" que aniden una disposición cosmopolita y posibles conexiones entre mundos y entre humanos y más que humanos? En su estudio sobre las imágenes cosmopolíticas en el contexto mexicano, Sebastian Wiedemann (2020) se pregunta precisamente sobre los modos en que el cine como pensamiento de la sensación puede convocar fuerzas no humanas: "¿Cómo inventar encuentros con mundos y modos de "estar juntos" por medio de las imágenes en movimiento? ¿Qué saberes y disposiciones de conexión y traducción entre mundos pueden servir a los cineastas en esta tarea?" (p. 105). La pregunta nos permite pensar también en las conexiones entre antropología y cine o, más bien, en el hacer de los cineastas-etnógrafos experimentales.

Acuñado por Catherine Russell (1999), el concepto de "etnografía experimental" designa una incursión metodológica de la estética en la representación cultural, una colisión entre la teoría social y la experimentación formal. Para Russell se trata de romper las barreras entre vanguardia y cine etnográfico buscando los indicios de lo social por medio de una práctica cultural que fusione la innovación estética y la observación social (p. 138). La película de Encina introduce una dimensión dialógica no solo porque es la cosmovisión ayorea la que domina el reparto de lo sensible en la puesta en escena, sino porque hay implícita una colaboración de esa comunidad en la factura narrativa de una película que busca compartir su cosmovisión. Respecto de este fenómeno, en una entrevista reciente (Inspiradas Cultural, 2022), la directora explica que ella se acercó a los ayoreo para narrar una historia de amor propia de su cultura pero que estos se negaron a colaborar porque no les "interesaba contar esa historia" y que para ellos era importante "contar lo que pasa con el bosque".

De alguna manera, el tema de la película le fue impuesto a Encina y, pese a ser una directora con un gran control de la puesta en escena, en *EAMI* tuvo que trabajar al ritmo de los ayoreo, filmar lo que ellos querían mostrar o contar y el resultado final. Si comparamos esta película con *Hamaca Paraguaya*, es de un maximalismo narrativo poco característico de la directora. En este ensayo quisiéramos sugerir estos dobleces que exhibe *EAMI* como una película que propone un tratamiento

4:: Establecido como contrapunto a los dualismos cultura-naturaleza, el concepto de "más que humano" se refiere a los mundos de los diferentes seres que cohabitan en la Tierra, incluyendo y superando a las sociedades humanas. Mientras decir "no humano" asume la visión occidental de división entre humanos y animales, y la jerarquía que coloca al primero sobre el segundo, en culturas nativas en las que existe el "perspectivismo" (referido más adelante en el artículo) los que conocemos como "no humanos" (animales, vegetales) serían "más que humanos" porque mientras su forma es animal o vegetal, su esencia es la personeidad, un sentido de lo humano como primario universal. Por este motivo, cuando en una relación los jaguares se ven a sí mismos como humanos y los humanos consideran a estos "más que humanos" es porque el jaguar es un individuo que pertenece a un pueblo, a una sociedad y, así, la política se convierte en "cosmopolítica". Para estas distinciones véanse Stengers (2014) y Viveiros de Castro (2010).

muy novedoso respecto de los discursos de la memoria en el Cono Sur, que es característico de la poética de Encina, pero también que resulta de su colaboración con los ayoreo mediante los modos en que la película da lugar a "otras formas de contar". Asimismo, siguiendo el mismo proceso contemporáneo del cine documental, la etnografía experimental se liberaría de sus supuestos sobre la verdad y el significado (Russell, 1999 p. 131). En este sentido, *EAMI*, apela a la dimensión sensorial para rodear significados culturales de un mundo otro antes que definirlos taxativamente sin perder, por esto, el potencial de una política de la memoria.[5]

Texturas de la voz, huellas del territorio

La capa narrativa de *EAMI* está basada en los hechos de desalojo por el avance de la frontera agrícola y ganadera sobre el monte y la intromisión de los menonitas en las comunidades indígenas del Chaco paraguayo. Los ayoreo-totobiegosode ("gente que habita donde abunda el pecarí") vienen siendo expulsados y obligados a emigrar desde mediados de los 50 impulsados por la explotación de la tierra de estos intereses económicos. "EAMI" significa "bosque" o "monte" para el pueblo ayoreo y también significa "mundo". Estas comunidades indígenas no establecen diferencias y jerarquías entre humanos, árboles, animales y plantas que los han rodeado por siglos. Ahora viven en un área que está siendo invadida y, sobre todo en los últimos años, agresivamente expropiada por hombres blancos. La explotación de los recursos naturales y la deforestación imponen una espacio temporalidad que imposibilita formas de vida distinta: la destrucción de un ecosistema es la muerte de un espacio y tiempo y de una cultura, un mundo.[6]

EAMI recupera el interés ético de Encina en la construcción de una memoria, pero propone una nueva relación entre humanos y más que humanos y se apropia del artificio mismo del cine para rearticular el orden de lo sensible: es decir, el orden de lo que importa. En una película como *EAMI*, enteramente hablada en la lengua de los ayoreo, hacer memoria supone un intentar hacernos ver y escuchar en los términos y tiempos de una cultura otra. El comienzo del documental es, en este sentido, un verdadero desafío para los espectadores. A lo largo de la secuencia inicial ya descripta somos testigos de la emergencia de un mundo más allá de la imagen y parcialmente de la palabra. El plano fijo sostiene un caos sonoro como señal de algo que está a punto de eclosionar: un nuevo mundo. Es la narrativa de origen que nos coloca, sin lograr entender del todo un poco *dentro* de esa cultura, y que nos explica también las causas de su destrucción. Esta introducción, que va del de origen a la crisis, hace que el resto de la película sea un acto de memoria, una exhumación de cómo era la vida antes de la llegada de los *coñone* y un trabajo de duelo.

A primera vista *EAMI* es una ficción documental por sus recreaciones derivadas de los testimonios auditivos superpuestos como voces *off*. En los créditos finales aparecen citados los nombres de las personas a las que Encina entrevistó para el proyecto y cuyas voces, intercaladas y flotando entre diversos cuerpos, constituyen el motor de la película. Estas historias, basadas en el horrible desplazamiento y la

5:: Encina no es la única cineasta latinoamericana cuyo cine exhibe un modo personal de acceder a dimensiones etnográficas y a culturas otras. En su serie *Bitácora* la documentalista chilena Tiziana Panizza aborda la cultura rapanui. Para un análisis de las políticas de archivo y las poéticas de la textura en ese filme puede consultarse el capítulo sobre *Tierra Sola* en mi libro *Geografías afectivas* (Depetris Chauvin, 2019, pp. 87-102). Por otro lado, la dimensión dialógica y sensorial es también central en los nuevos abordajes dentro de la antropología. En la práctica del trabajo de campo etnográfico diversas corrientes de la antropología visual y sensorial entienden "el aprendizaje y el conocimiento como situados en la práctica y el movimiento encarnados" (Pink, en prensa; Ingold, 2000) y destacan la importancia del cine como metodología para construir y comunicar "conocimiento experiencial" con un foco en los cuerpos sensibles.

6:: El avance de la sociedad no indígena sobre territorio ayoreo se intensifica desde mediado del siglo XX con la instalación de empresas tanineras, prospecciones petrolíferas, emprendimientos ganaderos, la llegada de colonos menonitas y la disposición de unidades militares. Gladys Margarita Casaccia (2009) reconstruye los modos en que las comunidades menonitas —paradójicamente la "avanzada del progreso" detrás de la cual ingresan al territorio también empresarios de origen brasileño— utilizan a indígenas ya integrados a la sociedad blanca para invadir a los que todavía están aislados.

destrucción de sus tierras ancestrales, como así también en los relatos de las deidades pájaro, el chamán lagarto o el mismo rugir del viento, hablan de esa forma de estar en y con el mundo que ha sido erosionada violentamente por los *coñone*. En este sentido, la parte "ficcional" de *EAMI*, tanto en sus recreaciones de escenas a nivel narrativo como en los relatos orales mitológicos, no deja de ser documental. En realidad, la película supera la dicotomía entre ficción y documental porque es una mirada al mundo a través de los ojos de los nativos, un relato oral individual y colectivo, mítico y testimonial, del despojo territorio y el exterminio del mundo ayoreo, uno que no solo habla su idioma sino que se ajusta a su cosmovisión, su comprensión del tiempo y el espacio ya desde primer plano sostenido a lo largo de, para el espectador *coñone*, interminables nueve minutos.

Eami es también el nombre de la niña de cinco años de la comunidad ayoreo que tendrá que abandonar la selva y unirse a los *coñone*. Ella es la protagonista, pero también lo son el monte, los pájaros, el viento, además de la multitud de voces de testimonios que circulan entre cuerpos. Estas voces que emanan de cuerpos doblegados sobre sí mismos se revelan como las semi presencias que sufren la ausencia de lo que evocan: la destrucción del eami, la decapitación de la floresta y de sus formas comunes de entendimiento. Pero, a diferencia de *Ejercicios de Memoria*, el uso de la voz adquiere en *EAMI* una inflexión que habla de una noción distinta de individualidad y cultura. Los "hablantes" en realidad son solo rostros con los ojos y las bocas cerradas, lo que rompe con el principio de sincronicidad de la banda sonora y del testimonio. Esta disyunción, la no sincronicidad y la no correspondencia entre voz, cuerpo e identidad no solo desestabiliza y nos obliga a repensar la dimensión cognitiva del testimonio. El régimen de separación entre lo visto y oído, que hace dificultoso establecer una conexión puntual entre la voz y el cuerpo visible y que introduce el poderoso fenómeno de la acusmática no funciona, como en el cine tradicional, para generar misterio.

El anclaje fundamental del cine sonoro que, según Mary Anne Doane (1985), es la sincronización de labios queda en crisis en *EAMI* (porque aunque los rostros aparecen sus bocas están cerradas y el timbre de la voz no corresponde al cuerpo) pero en su no funcionamiento señala otra lógica: la de la plasticidad de la materia, una relación entre cuerpos individuales y colectivos, humanos y no humanos, no basada ahora en el principio de identidad, sino en el del devenir más propio de culturas vinculadas al perspectivismo amerindio. Junto a los mitos ayoreos, Encina deja espacio para fragmentos de entrevistas donde otros ayoreo con los ojos cerrados van "alojando" en su cuerpo relatos que son colectivos y dan cuenta de hechos vinculados con la llegada de los blancos. Oímos hablar de incendios e invasiones, de camiones que surcan la selva, de los menonitas. Se trata de un relato oral de genocidio que es colectivo y expande los límites de la identidad individual como se evidencia en timbres de voz que no necesariamente responden a la edad de los cuerpos que aparecen en escena en el momento en que se escucha cada testimonio. "Guardaron nuestras últimas imágenes y sonidos del bosque", recuerda un anciano de los invasores. En seguida Encina nos muestra una fotograma de noviembre de 1994, una toma de utensilios ayoreos amontonados y cubiertos de ceniza mientras gritos resuenan fuera de campo, que son los gritos de la vida real de los ayoreo luchando contra la gente que había venido a documentarlos y atraparlos.[7]

Encina compone su largometraje como una multiplicidad de capas sonoras fragmentarias y superpuestas. Esta proliferación de testimonios y relatos afecta la distribución habitual de lo audible no solo porque la

7:: Las imágenes de archivo de video que se muestran en *EAMI* son un registro real de una invasión de indígenas enviados por los menonitas. Estos les habían entregado una cámara que capturó el intento de invasión y su resistencia. Casaccia (2009) relata que en noviembre de 1994 una topadora menonita ingresó nuevamente a una aldea del monte, localizada al sur de las tierras en trámite en el Departamento del Alto Paraguay, provocando la huida de las familias que se adentraron más al norte de la espesura chaqueña: "Una comunidad con toda la infraestructura necesaria, como chozas, chacras, enseres domésticos, armas para cacería, hornos subterráneos para asar las tortugas, sandalias pytayovai de niños y adultos, juguetes e incluso alimentos prontos para su consumo, fueron hallados en el monte. [...] Cántaros, ollas, arcos y flechas —también de niños— indican que la comunidad huyó sorpresivamente del lugar" (p. 14).

comunidad ayoreo toma un espacio que no obtiene en la esfera pública, y puede relatar el despojo del cual fue y es víctima, sino también porque el contenido y el modo en que se expresan esos "testimonios" quiebra la repartición habitual de lo visible y lo audible al hacer entrar la voz de "lo no humano".[8] En este sentido, también el cine como tejido vocal de la memoria y lo testimonial-documental privilegiado en la banda sonora nos desafían a ver un poco con los oídos para abrir nuestra percepción a la posibilidad no de entender completamente, pero sí de situarnos en un umbral, en la puerta de entrada a otro mundo.

En su *Poética del cine,* Raúl Ruiz (2000) propone "un cine chamánico [...] capaz de inventar una nueva gramática cada vez que pasa de un mundo a otro, capaz de producir una emoción particular ante cada cosa, animal o planta, modificando sencillamente el espacio y el tipo de duración" (p. 105), es decir, "un cine capaz de dar cuenta prioritariamente de las variedades de la experiencia del mundo sensible" (p. 105). A la manera de ese cine chamánico, *EAMI* es capaz de dar cuenta, por medio de las texturas de la voz y las huellas del "ambiente natural", de esas variaciones de lo sensible con el objetivo de hacernos sentir el desconcierto de *esta* orfandad, la pérdida de *este* territorio.

Así, la ética de la memoria implica crear una atmósfera sensorial que haga posible ampliar la audiencia de ese duelo. En otras palabras, es desde la puesta en escena que Paz Encina desafía nuestra (in)sensibilidad. "Todos somos para alguien el monte y el mundo", "Sentí la compasión del bosque y ella sintió la mía" y "Abre los ojos" son frases y órdenes que se repiten en la película. Ver con los ojos cerrados, tocar con los oídos, es estar dispuesto a doblegar nuestra insensibilidad de *coñone* para hacernos participes del duelo de un pueblo otro. La película hace hincapié en la vitalidad y las vivencias que conforman territorios para tematizar experiencias corporales y afectivas, posiblemente marginales o directamente espectrales respecto de las historias oficiales. En *EAMI*, el reclamo vinculado con la memoria supone alteraciones materiales, sensibles, políticas que hacen aparecer otros cuerpos, otros tiempos y espacios, y desafían nuestra sensibilidad y afecto como formas de conocimiento en sentido amplio, para hacernos pensar en la posibilidad de imaginar algo que debería ser inapropiable.

Esta ampliación del espacio sensorial es también sobre todo una transformación de los marcos temporales, de los cuerpos y de la materia que, además de ser parte de una poética de autor, es la *traducción* al cine de los marcos culturales de una cultura otra. Las cosmopolíticas del chamanismo amerindio resuenan en la intensidad propia de sus técnicas metamórficas, orientando lo político más allá de lo humano, cuando *EAMI* deja flotando los testimonios y relatos entre cuerpos adultos e infantiles, femeninos y masculinos, animales, vegetales o naturales. Este modo chamánico del monte bosque, su carácter performativo en relación con lo colectivo en la memoria de este *eami*, puede relacionarse con el aspecto transformacional del mundo amerindio que el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro (2010) denomina "perspectivismo", la existencia de un multinaturalismo que agudiza un sentido del bosque como una multiplicidad ontológica repleta de relaciones, perspectivas y temporalidades.

El despojo del pueblo ayoreo se pone en escena mediante una atmósfera que funde testimonio, historia y mito, donde las voces y tiempos aluden a una cultura de concepción circular en la que el pasado se entrelaza con el presente y el futuro. Ese despojo es también asumido narrativa y vicariamente por la niña protagonista cuya voz en *off* se escucha como infantil y como adulta, una niña que es humana y camina descalza por el bosque, pero también es un dios pájaro que trasciende tiempos y

8:: En *El reparto de lo sensible*, Jacques Rancière (2009) concibe al arte como una práctica que afecta la distribución de lo sensible por su capacidad para alterar los posicionamientos asignados a los cuerpos y las voces. Así como, en *Materia Vibrante*, J. Bennet (2022) se pregunta sobre la posibilidad de pensar la agencia y la voz de las cosas materiales, en una teoría política articulada a partir de la noción de desacuerdo de Rancière, podemos preguntarnos, a partir de un trabajo sobre el testimonio en *EAMI*, sobre una redistribución de lo sensible que incluya la expresividad y la agencia de lo "más que humano".

espacios, y realiza un último vuelo para acopiar los sonidos e imágenes de un mundo que va a desaparecer. El tiempo avanza a través de una serie de elipses y bucles. Es difícil decir cuándo suceden exactamente los eventos, si lo que estamos viendo está ambientado en el presente o en un pasado remoto, o en ambos. Los paseos de Eami por el bosque son viajes a través del tiempo tanto como del espacio. El cine, con su estiramiento de una temporalidad que se desliga del movimiento y de la acción, y el chamán que prepara a la niña, en un rito que orienta el vuelo con una pluma y le hace cerrar los ojos para concentrarse en el fondo de la memoria y de la escucha, trabajan con la inminencia de un desenlace que es, al mismo tiempo, postergado durante los 85 minutos que dura la película.

Cine, cosmopolítica y memoria

Diversas propuestas en el centro de las llamadas humanidades ambientales proponen pensar "lo ambiental" desde lo que denominan una epistemo-estesis: una forma de conocimiento desde los sentidos, el contacto y la piel (Giraldo & Toro, 2020). Siguiendo el trabajo de Patricia Noguera (2004), el saber y la ética ambientales tendrían como condición una estética y una afectividad que pone en primer lugar a los cuerpos en una estética del habitar; un *ethos* ambiental que hace entrar en escena a las sensibilidades, lo sintiente y lo sentido. *EAMI* es una película que apunta a componer conexiones entre mundos humanos y más que humanos, desde lo sensorial restituye una pregunta por la "naturaleza", ya no como espacio o territorio, sino como lugar, como presencias no-humanas, como fuerza vital y sintiente que ponen en cuestión la escisión moderna entre lo humano como una interioridad y lo ambiental como una exterioridad.

Un cine que movilice pluriversos puede presentar también una ocasión para *desacelerar el razonamiento* y, en lugar de afirmar, crear posibilidades para nuevas interpretaciones: provocar el tipo de pensamiento que nos permitirá deshacer o, más exactamente, desaprender la ontología moderna de la naturaleza y la política para abrir la posibilidad de otros mundos. En *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*, el antropólogo Eduardo Kohn (2021) presenta una etnografía sobre la manera en que piensan los bosques. Argumenta que el pensamiento y la representación no son capacidades exclusivamente humanas, dado que los bosques piensan a través de ecologías que integran una cierta biosemiótica y unos patrones que condicionan y son condicionados por relaciones entre seres vivos. Si ver, saber y pensar no son asuntos exclusivamente humanos, los encuentros otros-que-humanos abren posibilidades para la realización emergente de mundos. De este modo, "cómo piensan los bosques" es también un pensar "con los bosques", superar los límites que ponemos entre lo humano, lo animal y lo vegetal: para Kohn el bosque tropical del Alto Amazonas transforma los pensamientos de quienes se involucran con sus lógicas vivientes: una apertura a *escuchar* a las voces de humanos y no humanos, más allá de nuestra cosmovisión occidental y de nuestra forma humana de pensar, basada en el lenguaje y los símbolos.[9] La experiencia de quien convive y duerme en la selva lleva a escuchar estas voces, a través de los sueños o también de la toma del ayahuasca y entender cómo los bosques piensan. Sería entonces, para Kohn, urgente aprender a escuchar, a pensar con los bosques para elaborar una nueva política y ética ecológica.

En una sugerente lectura sobre *La caída del cielo*, de Davi Kopenawa y Bruce Albert, Jens Andermann (2021) propone extender la problemática de la memoria, una de las principales líneas de pensamiento en la posdictadura latinoamericana, hacia las preocupaciones ambientales

9:: Pensar con el mundo otro-que-humano muestra que lo que los humanos comparten con los seres vivientes es el hecho de que vivimos con y a través de los signos. Para Kohn (2021), lo que hace a los humanos distintos de otras formas de vida es su uso de la modalidad de representación que Charles Peirce denomina "simbólica" pero que no está separada de otros modos de representación como los íconos e índices.

del presente de un modo que direcciona nuestra atención y escucha hacia "mundos más que humanos". Para Andermann, en el relato de Kopenawa, más que un mero "entorno", el bosque es "materia vibrante" animada por múltiples capas y modalidades del ser pasado, que debe ser comprometida y negociada a través de su recuperación o, literalmente, su representación en el trance chamánico. La invocación chamánica de estas capas ancestrales es una política de la memoria, un ejercicio de traducción que permite a los yanomami persistir en términos diplomáticos con lo más que humano en la compleja cosmopolítica del bosque. El bosque es una entidad espacial, un territorio, también una interfaz o una cristalización de capas temporales, una ecología mnemotécnica (p. 541).

Entonces, se pregunta Andermann, ¿puede la memoria del extractivismo de Kopenawa —del despojo natural y material, pero también la memoria de la agitación desatada dentro del frágil equilibrio del bosque de temporalidades encarnadas y espirituales— ser escuchada en un campo cultural, político y jurídico que se ha configurado en torno a la noción de "derechos humanos" y su transgresión violenta? En tanto el extractivismo es el hecho fundamental que subyace a un capitalismo-mundo moderno, el problema no sería, para Andermann, que la "violencia lenta" sea invisible, sino que esta se borra constante y activamente de los modernos aparatos de representación (pp. 541-542).[10]

Cuando el horizonte de la vida a escala planetaria tiene que ver con acontecimientos de extinción, una batalla por el control de las apariencias puede servirse de las memorias chamánicas del bosque como una forma de devolver la "política de la memoria" al centro de las luchas públicas como lo había hecho la memoria del terrorismo de Estado y los testimonios indígenas/campesinos tras las dictaduras y las guerras de contrainsurgencia. Al escuchar la memoria del bosque chamánico, ¿podemos devolver agencia y presencia en la arena pública a esos humanos y más que humanos que la matriz extractivista en avance está haciendo desaparecer, de la misma manera que la memoria política había hecho con los desaparecidos por causas políticas? Esta lectura de *La caída del cielo* como una memoria cosmopolítica del extractivismo nos lleva a volver a preguntarnos por el lugar del cine en un trabajo de memoria en donde las materias vibrantes se dejen escuchar.

Sensaciones de memoria: materia vibrante y formas de escucha

Si pensamos *EAMI* en relación con las películas previas de Encina sobre el exilio y la pérdida, es claro que este nuevo filme sigue desentramando ideas sobre el uso de archivos, la estética y la memoria que ocupan buena parte de las discusiones sobre las relaciones entre práctica documental y vínculos con el pasado. Al mismo tiempo la película en su *sentirpensar* cinematográfico propone otras categorías: afecto, sensación, territorios, voces humanas y no humanas como materia y política sensible de la memoria.

La película se aleja de una tradición de modos de ver y de la primacía que se le dio al sentido de la vista por sobre la escucha y el tacto, una desobediencia en las maneras de hacer de lo sensible que coloca lo perceptivo y las sensaciones en el centro para pensar la memoria. También la película amplía la diversidad de lo que puede constituir formalmente un archivo, los modos en que los "documentos" se producen y configuran, cuando reconoce la validez de lo que podríamos llamar "materiales blandos", elementos no "adecuadamente tangibles" que los historiadores tradicionales generalmente excluyen del archivo como repositorio: la voz, la textura, la huella, lo que queda de un entorno natural arrasado; todos materiales que permiten abrir relatos

10:: El extractivismo, argumenta Nixon (2011), es también un modo de representación que incesantemente fabrica el vacío y convierte a las comunidades nativas en áreas ricas en recursos (humanos, así como más que humanos) en "deshabitantes virtuales" (pp. 151-153) cuya eliminación estadística precede y posibilita su siempre inminente desaparición física, su condición de vidas desechables.

alternativos, movilizar memorias. Los testimonios de *EAMI* introducen de manera problemática el archivo de la voz: vuelven sobre recuerdos y emociones resignificando el presente y recuperan historias omitidas de violencia y desarraigo. Al mismo tiempo se aleja de la noción de testigo y testimonio en sentido duro, vinculados a una verdad histórica o jurídica, porque son otros tipos y usos de los testimonios los que, con este cine, se movilizan memorias. Aunque cuando, de modo dislocado, la película recupere la palabra (y con ella el discurso), nunca deja en segundo plano las texturas (el cuerpo de la voz), los acentos, la musicalidad de una lengua antigua que no conocemos.

Katrina Schlunke (2013) argumenta que la memoria es una especie de "efecto" producido a través de y con el orden de lo material, antes que un mero producto de una conciencia centrada en lo humano (pp. 253-254). Hay en la película de Encina una valorización de la materialidad que radicaliza esta propuesta cuando desde las imágenes y sonidos en movimiento las memorias se pueden pensar, *con* el cine, como "efectos" y "afectos" producidos a través de y con el orden de lo material. La memoria sería, entonces, simultáneamente un discurso temporal y una materialidad física y esto implica darle a la memoria un lugar no solo en la jerarquización de acontecimientos que podemos verificar, relacionar de modo causal y sobredeterminar como Historia, sino arriesgarnos también a tratar con el orden de percepción que nos dan las cosas mismas. Una percepción que puede desafiarnos y hasta confundirnos. La estética de la memoria en estas películas implica volver a los territorios: visitarlos, recorrerlos, recortarlos, filmarlos, escucharlos, tocarlos (aunque ya no sea más con el oído y con los ojos), sentirlos. Si la violencia extractivista desaparece culturas, la ética y la estética de la memoria en este filme asume que tiene que desenterrar, develar y generar nuevas imágenes, sonidos y entornos para esa memoria oral. Por esto la dimensión tanto del sonido, en su materialidad, como de lo aural en tanto formas de escucha es central en la propuesta de *EAMI*.

En los últimos años, dentro de la misma antropología visual se ha empezado a buscar "escuchar y sentir para descentrar la mirada y liberar a la antropología "visual" del despotismo del ojo" (Henley, 2018). Por otro lado, desde los estudios antropológicos del sonido, Ana María Ochoa (2016) señala la importancia de los análisis de "acustemología"[11] y el modo en que estos se vinculan a los estudios sobre el perspectivismo amerindio de Viveiros de Castro (2010). Para Ochoa, la exploración de la acustemología de la indexicalidad en el sonido, de diferentes ontologías y de interpretaciones de la alteridad, lleva a pensar en el multinaturalismo acústico:

> Admitir las dimensiones acústicas agentivas de las entidades no humanas en los asuntos de los humanos depende de una comprensión de las relaciones entre humanos y no humanos que alteran los límites históricamente construidos entre la naturaleza y la cultura, lo humano y lo no humano en la modernidad occidental (Ochoa, 2016, p. 73).

Pensar el sonido desde la escucha, como sugiere Brando LaBelle (2018) "puede servir de herramienta, de recurso creativo, para orientarnos hacia la compasión y el cuidado" (p. 121): "El sonido y la escucha pueden contemplarse como medios extendidos para cultivar luchas emancipadoras, pasiones compartidas". Sin embargo, para aquello, "deben integrar un espectro auditivo

11:: Steven Feld (1996) estudió cómo los bosavi, una comunidad en Papúa Nueva Guinea, frente a la relativa ausencia de variedad visual en su territorio, utilizó medios sonoros, especialmente sonidos de pájaros y ruidos de insectos, para crear un sentido del lugar en su entorno de denso bosque pluvial. Para referirse a este "modo sónico de conocimiento" Feld acuñó el término "acustemología", una combinación de "acústica" y "epistemología". En esta práctica no se trata solamente de incorporar el sonido ambiente, o los sonidos de las interacciones entre humanos y animales a los estudios de la antropología del sonido que ya se centraban en los cantos rituales, sino en considerar la importancia de la copresencia de sonidos y fuentes sonoras como formas de articular modos de habitar y conocer.

más amplio, constituido por los ritmos y los ruidos, los silencios y vibraciones que emiten tanto los humanos como los no-humanos y que llegan a los seres sensibles y sociales que somos" (p. 121). En este sentido, es la ampliación del registro de lo sensorial, el modo en que el cine podría articular un trabajo de memoria.

En una reflexión sobre la dimensión afectiva en la antropología sensorial, Favret-Saada (2005) planteaba que "ser afectado no tiene nada que ver con una operación de conocimiento a través de la empatía" (p. 158), ya sea que esta empatía se tome como compartir los mismos ideales, sentimientos y percepciones comunes del mundo, o se considere empatía como comunión de afectos. Pero ser afectado significa la capacidad que se estableció en la interacción en el campo —y todo lo que trae consigo— de "movilizar o modificar mi propio stock de imágenes, sin por ello instruirme sobre las imágenes de los otros" (Favret-Saada, 2005, p. 159).

Podríamos pensar junto con *EAMI* en la posibilidad de una memoria que se abre a lo ajeno y que, incluso, se imprime en nosotros desde la incomprensión. Así como Heather Love (2009) plantea que la pérdida es "the form – of intimacy" (p. 82), el filme es un intento de entender la pérdida como una forma de intimidad, un modo de potenciar, desde la materialidad misma del registro audiovisual, cierta intimidad de espectadores con esa pérdida a través de una ampliación de la participación en un dimensión sensorial.

Referencias

Andermann, J. (2021). Memories of Extractivism: Slow Violence, Terror, and Matter. *Journal of Latin American Cultural Studies, 29*(4), 537-554. https://doi.org/10.1080/13569325.2020.1805589

Bennet, J. (2022). *Materia vibrante*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Casaccia, G. M. (2009). El reclamo territorial Ayoreo Totobiegosode. *Avá. Revista de Antropología,* (14), 1-19. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/1690/169013838005.pdf

Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017).* Pittsburgh, PA: Latin American Research Commons.

Doane, M. A. (1985). The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. En: E. Weis, *Film Sound/Film Practice* (pp. 163-176). New York, NY: Columbia University Press.

Favret-Saada, J. (2012). The way things are said. En A. Robben & J. Sluka (Eds.), *Ethnographic fieldwork: An anthropological reader* (pp. 528-539). Blackwell, MA: John Wiley & Sons Malden.

Feld, S. (1996). Waterfalls of a Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. En S. Feld & K. H. Basso (Eds.), *Senses of Place* (pp. 93-135). Santa Fe, NM: School of American Research Press.

Giraldo, F. O., & Toro, I. (2020). *Afectividad ambiental: sensibilidad, empatía, estéticas del habitar.* Chetumal, México: El Colegio de la Frontera Sur; Universidad Veracruzana.

Henley, P. (2018). Ver, escuchar, sentir: el sonido y el despotismo del ojo en la antropología "visual". *Cine Documental,* (19), 166-190. Recuperado de http://revista.cinedocumental.com.ar/ver-escuchar-sentir-el-sonido-y-el-despotismo-del-ojo-en-la-antropologia-visual1/

Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres, Reino Unido: Routledge.

Inspiradas Cultural. (12 de octubre de 2022). La persistencia de escenificar (en) la memoria [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=06yTn0y2eus

Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano.* Buenos Aires, Argentina: Hekht.

Labelle, B. (2018). L'écoute par le dessous, On Air Carte blanche à Tomás Saraceno Jamming with… *Le magazine du Palais de Tokyo*, 121-124.

Love, H. (2009). The Art of Losing. En M. Danbolt, J. Rowley & L. Wolthers (Eds.), *Lost and Found: Queering the Archive* (pp. 69-85). Copenhague, Dinamarca: Nikolaj Contemporary Art Center.

Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Noguera, P. (2004). *El reencantamiento del mundo.* Ciudad de México, México: PNUMA; Universidad Nacional de Colombia.

Ochoa, A. M. (2016). Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology. *Boundary, 43*(1), 107–141. https://doi.org/10.1215/01903659-3340661

Pink, S. (en prensa). Caminar con la cámara. El video como método de investigación etnográfica. *Revista de antropología visual Maguaré.*

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Santiago de Chile, Chile: LOM.

Ruiz, R. (2000). *Poética del cine*. Santiago de Chile, Chile: Sudamericana.

Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video.* Durham, Inglaterra: Duke University Press.

Russo, E. (2020). Paz Encina: Voces en la oscuridad. *Caravelle,* (114), 79-94. https://doi.org/10.4000/caravelle.8368

Schlunke, K. (2013). Memory and materiality. *Memory Studies, 6*(3), 253-261. https://doi.org/10.1177/175069801348286

Stengers, I. (2014). La propuesta cosmopolítica. *Revista Pléyade,* (14),17-41. Recuperado de https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/159

Svampa, M. (2019a). El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana, 24*(84), 33-54. https://doi.org/10.5281/zenodo.2653161

Svampa, M. (2019b). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias.* Ciudad de México, México: CALAS. Recuperado de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.5179/pm.5179.pdf

Véliz, M. (2017). Un archivo anacrónico y disyuntivo, *LaFuga.cl*, (20). Recuperado de https://lafuga.cl/pdf/un-archivo-anacronico-y-disyuntivo/860

Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires, Argentina: Katz.

Wiedemann, S. (2020). Em Direção a uma Cosmopolítica da Imagem: Notas para uma Possível Ecologia de Práticas Cinematográficas. *Arteriais,* 6(10), 104-118. https://doi.org/10.18542/arteriais.v6i10.10585

Filmes

Encina, P. (Directora). (2006). *Hamaca Paraguaya* [Película]. Paraguay-Argentina-Francia-Países Bajos-Austria-Alemania: Black Forest Films; M6 Films; Fortuna Film; Lita Stantic Producciones; Silencio Cine; Wanda Visión; arte France Cinéma.

Encina, P. (Directora). (2016). *Ejercicios de memoria* [Película]. Paraguay: Silencio Cine.

Encina, P. (Directora). (2020). *Veladores* [Película]. Paraguay: Silencio Cine.

Encina, P. (Directora). (2022). *EAMI* [Película]. Paraguay-Francia-Alemania-Argentina-México-Estados Unidos-Países Bajos: Movie Partners In Motion Film; Eaux-Vives Productions; Silencio Cine; Black Forest Films; Fortuna Films; Revolver Amsterdam; Louverture Films; Piano Producciones; Sabate Films; Barraca Producciones; Sagax Entertainment; Estudios Splendor Omnia.

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

I. D. C. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: L. D.