

Tramas de la Historia. Sobre Danubio (Pérez Rial, 2021) y Esquirlas (Garayalde, 2021)

VERARDI, Malena / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - CONICET - malenaverardi@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Historia – discurso filmico - archivos

› **Resumen**

El trabajo se enmarca en el recurrente interés que exhibe la narrativa audiovisual contemporánea por abordar problemáticas vinculadas con la representación del/los pasado/s y sus vinculaciones y efectos en relación con la configuración de la contemporaneidad. Puede sostenerse que la configuración del presente (o presentes) es atravesada de manera constitutiva por las representaciones sobre el pasado (o pasados). De esta manera, se propone analizar los modos a través de los cuales diversos hechos históricos son representados por la imagen audiovisual, partiendo de la consideración de que dichas modalidades revelan rasgos característicos de la escena social actual. Así, en los modos de representar y abordar el pasado es posible hallar ciertas claves para leer el presente, en la medida en que toda representación histórica es llevada a cabo desde un presente que incide centralmente en dicha realización (a la vez que es atravesado por la misma). En este caso se analizan los films *Danubio* (Pérez Rial, 2021) y *Esquirlas* (Garayalde, 2021).

› **Presentación**

El trabajo forma parte de la investigación realizada en el marco del proyecto UBACyT, programación 2020-2022, titulado: “Historias, pasados y presentes en la narrativa audiovisual contemporánea”. En el mismo se analizan las modalidades de construcción y representación de la temporalidad en el discurso audiovisual contemporáneo (cine y producciones televisivas), así como los modos de conformación del pasado (o los pasados) y sus vinculaciones con el presente (o los presentes) en dichas áreas. En este sentido, el trabajo se enmarca en el recurrente interés que exhibe la narrativa audiovisual actual por abordar problemáticas vinculadas con la representación del/los pasado/s y sus vinculaciones y efectos en relación con la conformación de la contemporaneidad. Puede sostenerse que la configuración del presente (o presentes) es atravesada de manera constitutiva por las representaciones sobre el pasado (o pasados). De esta manera, se propone analizar los modos a través de los cuales diversos hechos históricos son representados por la imagen

audiovisual, partiendo de la consideración de que dichas modalidades revelan rasgos característicos de la escena social actual. Así, en los modos de representar y abordar el pasado es posible hallar ciertas claves para leer el presente, en la medida en que toda representación histórica es llevada a cabo desde un presente que incide centralmente en dicha realización (a la vez que es atravesado por la misma).

En este abordaje se analiza en los films estudiados la incorporación de materiales de archivo y los diferentes usos que puede conferírsele en cada caso. Como señala Weinrichter (2005), la introducción de este tipo de materiales supone tres momentos: la apropiación de imágenes, su ensamblaje dentro del relato del film y la creación de nuevos sentidos a partir de esta recontextualización. A la vez, se problematizan las conceptualizaciones más recientes sobre los modos de considerar el archivo (Baron, 2013, 2012), las cuales sostienen que la mayor disponibilidad de cámaras fijas y de video, analógicas y digitales ha llevado a una proliferación de documentos que rompe la diferencia entre documentos “encontrados” y documentos “de archivo” (entendidos como los pertenecientes a archivos institucionales). En esta línea, el documento de archivo es considerado no como un objeto sino como una experiencia del espectador: “ciertos documentos audiovisuales apropiados producen para el espectador lo que llamo el “efecto archivo” y este encuentro dota a estos documentos de un tipo particular de autoridad como evidencia” (Baron, 2012: 2).

Pablo Lanza (2010), señala que existen films compuestos en su totalidad por archivos fílmicos (“compilation films” o “films de montaje”), que no suelen ser muy frecuentes en América Latina (en parte por la escasa tradición de conservación del patrimonio audiovisual, lo cual dificulta el acceso de los realizadores a dichos materiales). Sin embargo, se trata del caso de los dos films analizados en este caso, en particular de *Danubio*, ya que *Esquirlas* contiene algunas filmaciones realizadas ex profeso para la película.

Danubio

Danubio narra la historia de la vigilancia ejercida por el Departamento de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires en el Festival de Cine de Mar del Plata durante el período 1959-1970. Una voz en off (se trata en realidad de una voz over, ya que se ubica por fuera de la diégesis) relata los hechos, comenzando por la llegada de una familia rusa (de la cual la relatora es una de las hijas) a la ciudad de Mar del Plata, huyendo de la guerra. La banda de sonido incorpora una versión de “El Danubio azul”, el vals de Johann Strauss, a la vez que imágenes tomadas desde la altura revelan lugares icónicos de la ciudad balnearia: las playas, la rambla, los edificios y las plazas. Un letrero indica: “El partido comunista de Mar del Plata cuenta con un comunismo numeroso, disciplinado y combativo, como pocas ciudades del interior de la Provincia. Sus puntos más fuertes son las células del Puerto y sus iguales de Mataderos y El Martillo. En el aspecto cultural tratan de infiltrarse en cuanta entidad existe o se crea, para desde allí propender a su inclinación izquierdista”. Imágenes a color revelan escenas del puerto de Mar del Plata durante los años cincuenta: los barcos cargados de pescado llegando a la costa, los pescadores reparando las redes y

clasificando el pescado. “Muchos inmigrantes de Europa del Este trabajaban en el puerto” -indica la voz en off-. “El primer libro que leí en español fue *La razón de mi vida*. Mucha gente no se puede explicar el caso que me tocó vivir. A Eva Perón la vi en una gira en Italia. Por ella vinimos a Argentina. Cuando llegué Evita ya había muerto, quedaban sus palabras: ‘No aceptar las injusticias. Ni las grandes ni las vulgares de todos los días. Creer firmemente que hay una fuerza desconocida que nos prepara para cumplir la misión particular que cada uno debe realizar’”. Las imágenes, ya en blanco y negro, dan cuenta de la visita de Perón a Mar del Plata en ocasión de la creación del Festival de Cine, en 1954. La película narra luego el devenir de los acontecimientos tras el derrocamiento de Perón y cómo comienza la vigilancia establecida por la policía, hacia los grupos pertenecientes al partido comunista. “1959 comenzó con Fidel Castro entrando en La Habana. En el festival de ese año se exhibieron películas de Checoslovaquia, Polonia, Hungría y la URSS. Ese año fundamos la Sociedad Cultural Danubio”. En 1968, indica la relatora, es contratada como traductora en el Festival, lo cual marca un punto culminante en su vida. “Onganía estaba en el poder desde hacía dos años. El Festival, intervenido”. Las imágenes continúan presentando distintos episodios vinculados con lo narrado: el incendio de un cine durante el Festival, la llegada de los artistas internacionales. A partir de ese momento, se intercalan placas de tipografía blanca sobre fondo negro en las cuales se reproducen los memos o comunicados de la División de Inteligencia de la Policía, dedicada a realizar el espionaje de los miembros del partido comunista en el marco del Festival. Una de las placas da cuenta de las habitaciones en las que se aloja cada uno de los miembros de las delegaciones de la “Cortina de Hierro”. Se incorporan luego filmaciones y fotografías de una conferencia de prensa brindada por Isabel Sarli y Armando Bo, de los pocos artistas argentinos que concurrieron al Festival ese año por estar desarrollándose un boicot de la Asociación Argentina de Actores, motivado por la lentitud en la sanción de la nueva ley de cine. La película incorpora también fragmentos de proyecciones de algunos de los films exhibidos durante el Festival. Una de las placas con información de la policía indica: “Personas: comunistas (actúan en el partido legal y en la ilegalidad), Filocomunistas (peligrosos propagadores), Criptocomunistas (muy peligrosos. Agentes de perversión). Otra expresa: Posición de partido comunista durante el régimen depuesto: Partido comunista. Posición opositora al peronismo. Intransigencia, persecuciones, antiimperialismo. Partido obrero comunista. Posición de apoyo al peronismo. Identidad del ‘justicialismo’ con el programa marxista. El ‘justicialismo’ paso previo para el comunismo”. Luego, el relato da cuenta de la vigilancia ejercida sobre una reunión organizada por la “Asociación Danubio” para integrantes de las distintas delegaciones. Una de las placas indica: “A la llegada de los invitados se hacía entrega de un ejemplar del libro ‘Canto al albañil’, el cual en su contenido posee ilustraciones de un dirigente comunista local, asimismo, obsequiaba con un banderín, recuerdo de la ciudad. La reunión comenzó a la hora establecida, finalizando aproximadamente a las 02 horas, contando con la presencia entre artistas y otros invitados especiales, con un total aproximado de 200 personas. Cabe agregar que durante el desarrollo no se tocó en ningún momento temas de índole política pero sí se abordaron

los relacionados con la actividad artística y cinematográfica”. Finalmente, las placas revelan un allanamiento en la casa de la hermana de la relatora: “En el domicilio de la presidenta de la referida Sociedad, se secuestró gran cantidad de propaganda comunista impresa, panfletos y un revólver. Al realizar una inspección domiciliaria en ausencia, se constató que en la vivienda que ocupa otra integrante no hay material de propaganda comunista, pero se encontró escondido en un almohadón “La razón de mi vida”. En el final del relato, las imágenes retornan al color para registrar escenas del X Festival de Cine, realizado en 1970. Un letrero expresa: “La fiesta de la Sociedad Danubio está registrada en el Legajo N° 381, Carpeta N° 12 ‘IX Festival de Cine – Varios’”. Durante los créditos finales vuelve a escucharse una versión del vals “El Danubio azul”, en este caso con ciertas distorsiones.

Esquirlas

El relato de *Esquirlas* comienza con una voz en off femenina¹ que expresa: “Cuando tenía diez años mi papá compró una Sony 8 mm. Para guardar los recuerdos familiares, dijo. Eran los noventas en Río Tercero. Había un hospital, cinco clubes, siete escuelas, una plaza principal con su iglesia, un tanque de agua, una fábrica militar y dos plantas químicas. Éramos cuarenta mil habitantes. Mi casa estaba a novecientos metros del río y a trescientos metros de la fábrica militar”. Las imágenes revelan escenas captadas con dicha cámara, situaciones cotidianas de la vida de una familia compuesta por el padre y la madre de quien narra, ella misma y sus tres hermanos. Vivian Sobchack señala, a propósito de este tipo de registro y tomando a Jean-Pierre Meunier:

(...) la estructura de la identificación en la actitud de la película casera es esencialmente de evocación. Es decir, la función del film-souvenir para su espectador es de encantamiento y procuradora. Sus imágenes son tomadas como un dispositivo canalizador -a través del cual el espectador evoca y se identifica no con la imagen mimética específica, sino con una persona ausente o un acontecimiento pasado (Sobchack, 2011: 4).

Más adelante en el relato la voz en off indica: “El 3 de noviembre de 1995 explotó la fábrica militar de Río Tercero. Más de veinte mil proyectiles cayeron sobre mi ciudad”. Pueden observarse imágenes del momento posterior a la explosión, durante el cual continúa escuchándose el sonido de las detonaciones y se evidencia el caos generado en la ciudad. Las imágenes muestran, a su vez, la casa de la familia completamente destruida: escombros por doquier, vidrios rotos, grandes agujeros en el techo de tejas. Las filmaciones, que como se mencionó se encuadran dentro de lo que puede considerarse “película casera, home movie o film-souvenir”, son en parte las realizadas por la narradora de la historia cuando era niña. Se observan los efectos

¹ En este caso se trata de una voz off (y no over como en el caso de Danubio) porque la portadora de la voz ingresa en determinados momentos en la diégesis.

del estallido en distintos puntos de la ciudad, las consecuencias en ámbitos como las escuelas, por ejemplo, en las que se implementa un protocolo de alerta ante nuevas posibles explosiones.

Por otra parte, se incorporan también filmaciones pertenecientes al campo de los archivos institucionales, como la conferencia de prensa brindada por el presidente Carlos Menem y el gobernador de Córdoba Ramón Mestre, en la cual ambos descartan terminantemente la idea de que la explosión haya sido resultado de un atentado, remarcando su carácter de accidente. Se suman luego fragmentos de la investigación, en particular de la reconstrucción del hecho, a cargo de uno de los jueces que tuvo la causa. “Durante mucho tiempo nos dijeron que todo había sido un accidente. Las pericias químicas oficiales decían que el montacargas N° 13 había chocado contra un tambor de trotyl o TNT”. En la continuidad de la narración, la directora del film viaja a la ciudad de Vukovar, en Croacia, lugar de destino de las armas que procedían de la fábrica de Río Tercero. “La torre de agua en la ciudad de Vukovar, Croacia, aún tiene las marcas de la guerra de los Balcanes. Los proyectiles que se producían acá se lanzaron allá. Ocho años después de las explosiones un nuevo juez pidió nuevas pericias químicas (...) Las explosiones habían sido programadas para encubrir la venta ilegal de armas, pero el ex presidente Menem fue absuelto”, expresa la voz en off.

La historia da cuenta del devenir en la salud de varios de quienes estuvieron en contacto directo con los elementos tóxicos generados por la explosión: la esposa de una de las víctimas, una de las primeras en impulsar la investigación; uno de los operarios acusados de causar la explosión, una de las hermanas mayores de la narradora y su padre. Todos murieron de cáncer. La narración describe los distintos materiales presentes en los explosivos y sus efectos en el organismo.

En el final, el relato retorna a las imágenes de película casera, para revelar a la directora del film junto a su padre quien, ya enfermo, lee un poema de su autoría. Las últimas imágenes los muestran nuevamente en la niñez de la directora, en este caso realizando una danza, al son del Concierto Grosso, en F Mayor, Opus 6, n° 2 de Arcángelo Corelli.

› **A modo de cierre**

En función del análisis realizado hasta aquí es posible establecer, a modo de cierre, algunas relaciones entre los dos films abordados, como parte de un trabajo que continúa en proceso.

Uno de los puntos en común entre *Danubio* y *Esquirlas* lo constituye el uso de material de archivo como elemento primordial de las estructuras narrativas. En el caso de *Danubio*, como se mencionó, se estructura completamente en función de distintos archivos filmicos (filmaciones y fotografías), en su mayor parte provenientes de archivos institucionales, que son intercalados con las placas negras sobre las que se escribe, en tipografía blanca, las distintas informaciones por parte del Servicio de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Se trata de archivos institucionales, en tanto presentan distintas imágenes de la

ciudad de Mar del Plata, de los distintos festivales de Cine (pudiéndose observar los lugares en los que se realizaban, los actores y las actrices que concurrían y al público en general) y de noticieros televisivos que dan cuenta de diversas noticias vinculadas a la ciudad de Mar del Plata.

En el caso de *Esquirlas* la mayor parte de las imágenes están constituidas por archivos personales, provenientes de videos filmados por la propia directora del film durante su infancia. Se incorporan algunas secuencias organizadas en función de videos tomados de archivos institucionales, como la conferencia de prensa brindada por Menem o la reconstrucción de la explosión a la que concurren quienes investigaron el caso.

Otro elemento en común entre ambas películas puede encontrarse en la incorporación de una voz en off que recorre y vertebra los relatos. En ambos casos son voces femeninas directamente implicadas con los hechos y situaciones que narran. En *Danubio* la voz pertenece a una de las fundadoras de la “Sociedad Cultural Danubio”, una de las víctimas de la vigilancia ejercida por la Policía. Aquí la voz no se corporiza delante de la cámara. En *Esquirlas*, en cambio, la voz se enlaza a un cuerpo, el de la niña que aparece desde el inicio en las imágenes y luego en la mujer que se observa en el final del relato.

Por último, resulta de interés problematizar la conceptualización de la figura del director o directora en este tipo de films, enteramente organizados en base a material de archivo. En este sentido, las dos películas analizadas abren una serie de interrogantes en torno a los modos de construir y representar la Historia. En el marco de las transformaciones experimentadas en los últimos años en el campo de la imagen, directamente vinculadas a los cambios tecnológicos y a las nuevas modalidades de consumo, ¿surgen nuevos modos de pensar la Historia y, por ende, la contemporaneidad? ¿Qué incidencia poseen estas nuevas modalidades a la hora de conformar representaciones sobre el tiempo histórico? Puede observarse que existe una recurrencia en la realización de films documentales que narran la historia de la película y la Historia que esta involucra (en el caso de *Danubio* lo sucedido en torno a la vigilancia establecida durante los festivales de cine de Mar del Plata, en el caso de *Esquirlas* la explosión de la fábrica militar en Río Tercero), estableciendo una cierta cercanía entre la voz enunciadora y el espectador destinatario de la misma. Abandonando la pretendida objetividad y distancia del documental clásico, este tipo de films se involucra de manera directa con los hechos que narra generando así una forma particular de construirlos. En este sentido, el acercamiento es mayor cuando la voz que narra se enlaza a la imagen de un cuerpo, ingresando de ese modo en la pantalla, como es el caso de *Esquirlas*. Este grado de cercanía mayor se vincula, a su vez, con el uso de archivos personales, en tanto que la utilización de archivos institucionales colabora con la creación de una mayor distancia entre enunciación y espectador. En la investigación en curso se problematizará en qué medida el “efecto archivo” (Baron) es generado en estos dos casos, en tanto en una de las películas predominan los archivos institucionales y en la otra los archivos personales. Se analizará asimismo la relación que puede establecerse entre este tipo de films, en los que la implicación personal de las realizadoras es alta, y la

construcción de una memoria histórica, que tradicionalmente se nutre de producciones despojadas de subjetividad. De esta manera, en el proyecto que continúa desarrollándose se buscará continuar profundizando el análisis sobre la compleja relación entre texto y contexto.

Bibliografía

- Baron, J. (2013). *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*. London & New York, Routledge Press.
- (2012). "El efecto de archivo: las imágenes de archivo como una experiencia de recepción", en *Projections* 6 (2), invierno.
- Lanza, P. (2010). "Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes", en *Revista Cine Documental*, N° 1. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03.html
- Sobchack, V. (2011). "Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional", en *Revista On-Line Cine Documental* – Número 4 – Segundo Semestre.
- Weinrichter, A. (2005). "Jugando con los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción", en Torreiro Casimiro y Cerdán Josetxo (Eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra.