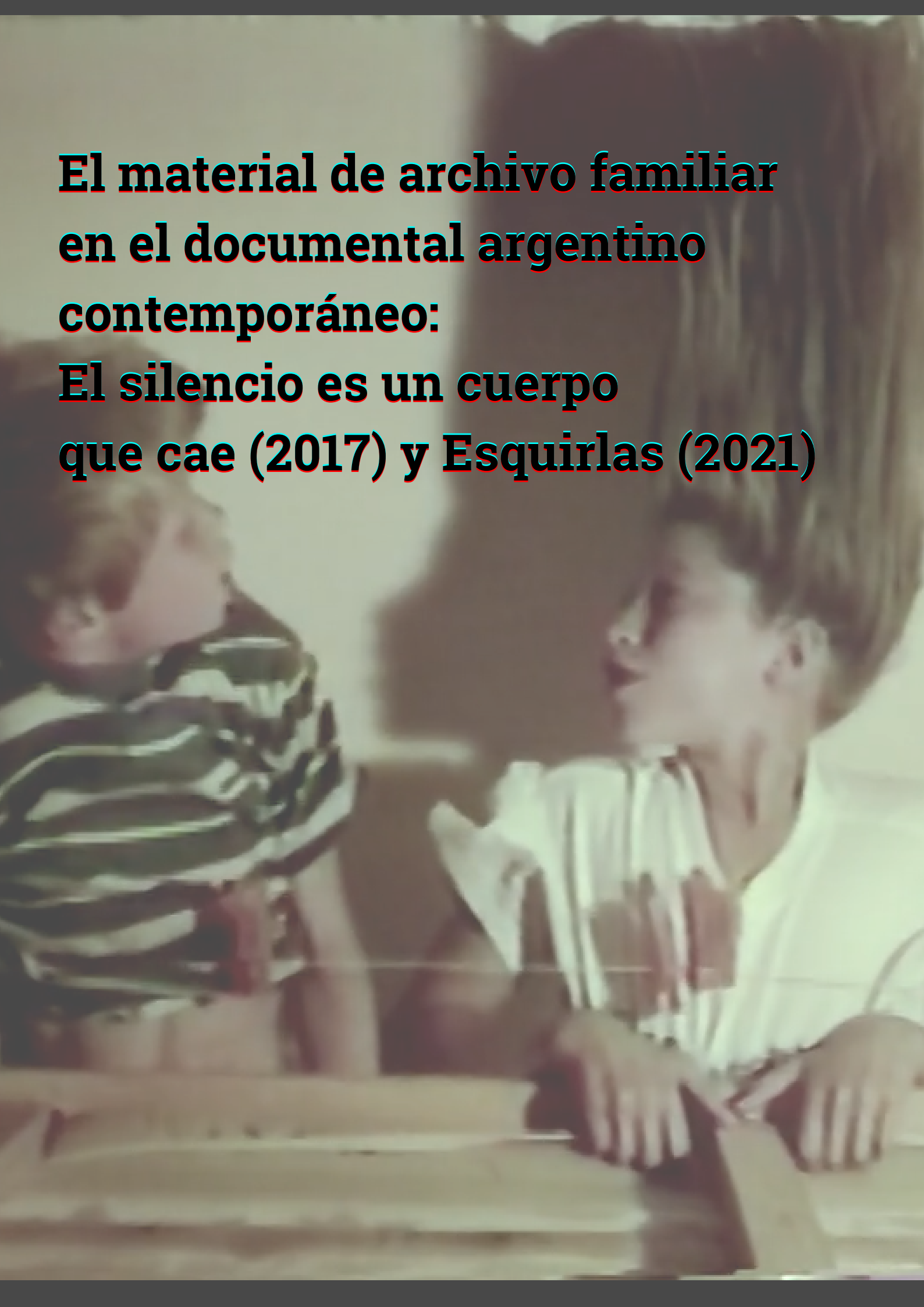


**El material de archivo familiar
en el documental argentino
contemporáneo:
El silencio es un cuerpo
que cae (2017) y Esquirlas (2021)**



Rosario, octubre de 2023

Tesina de grado

Licenciatura en Comunicación Social

El material de archivo familiar en el documental argentino contemporáneo: El silencio es un cuerpo que cae (2017) y Esquirlas (2021)

Estudiante: Delfina Dolcemáscolo

Directora: M. Victoria Noya Neiro



Facultad
de Ciencia Política
y Relaciones Internacionales

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Índice

Preguntas de investigación.....	4
Objetivos.....	4
Objetivo general.....	4
Objetivos particulares.....	4
Introducción.....	5
Justificación.....	8
Contexto.....	9
Marco Teórico.....	17
1. Archivo - memoria - identidad.....	17
2. Documental - cine subjetivo - found footage.....	21
3. Lo público y lo privado.....	24
Análisis.....	27
1) Archivo - memoria - identidad.....	27
2) Primera persona - subjetividad - found footage.....	33
3) Atravesar la frontera entre lo doméstico y lo público.....	38
A modo de cierre.....	41
Bibliografía.....	45

Resumen: Este trabajo de investigación explora la construcción de relatos basados en el reemplazo y la resignificación de archivo fílmico familiar en dos largometrajes argentinos: *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) y *Esquirlas* (2021). Estos son documentales en los que se retrabaja material fílmico grabado en los años '90 con cámaras pertenecientes a las familias de las directoras, para narrar historias personales desde la primera persona, en un proceso de construcción de memorias e identidades. De este modo, se busca explorar la elaboración de los relatos partiendo de ese material de archivo y qué vínculos se establecen entre lo íntimo y lo social, lo personal y lo político, teniendo en cuenta el contexto en el que fueron producidos ambos documentales.

Palabras clave: documental - archivo - cine argentino - found footage

Preguntas de investigación

¿Cómo se construye un relato público a partir de una historia individual, partiendo del archivo familiar? ¿Qué vínculos se establecen entre lo íntimo y lo público, lo personal y lo político?

¿Cuáles son las condiciones de producción de las películas elegidas? ¿Cómo se vincula ese contexto con los relatos narrados en ellas?

¿Existe una resignificación del material de archivo utilizado en los filmes del corpus? ¿De qué manera? ¿Cómo se representan las subjetividades en cada uno de los largometrajes? ¿Quiénes son los sujetos protagonistas?

Objetivos

Objetivo general

Explorar la construcción de relatos basados en el uso de archivo filmico familiar a partir de un análisis comparativo de los largometrajes documentales argentinos “El silencio es un cuerpo que cae” (Dir. Agustina Comedi, 2017) y “Esquirlas” (Dir. Natalia Garayalde, 2020).

Objetivos particulares

- contextualizar las obras seleccionadas para comprender las condiciones de producción de las mismas.
- indagar en la relación entre lo público y lo privado en la resignificación del material de archivo utilizado en los filmes del corpus.
- explorar las maneras en las que son representadas las subjetividades en cada uno de los largometrajes.

Introducción

“Las imágenes sobreviven a los cuerpos”, dice Natalia Garayalde sobre el final de su ópera prima *Esquirlas* (2020), película en la que utiliza su archivo familiar para crear una obra en la que se entrecruza el ámbito público con el privado, lo doméstico con lo político, el juego infantil con la tragedia y la muerte. De manera similar, Agustina Comedi trabaja con el material fílmico de su familia en *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), indagando los videos grabados por su padre Jaime durante los últimos años de su vida, para hacerle preguntas vinculadas con secretos familiares.

Las dos películas que se analizan en este trabajo presentan algunas semejanzas formales: son documentales dirigidos por realizadoras argentinas, específicamente nacidas en la provincia de Córdoba, que utilizan imágenes tomadas en los años '90 con cámaras de video en el ámbito doméstico de las vidas cotidianas de sus familias. Ambas, además, emplean recursos como la voz en off, sobreimpresos, audios, entrevistas, imágenes actuales, entre otros, para revisar el sentido de los archivos, hacerles preguntas y mirarlos desde otras perspectivas. Estas obras vinculan en sus relatos la memoria, el archivo, la identidad, y también exponen emociones, vínculos, paisajes, relacionando el pasado y el presente a través de los recuerdos.

Agustina Comedi en su película recupera más de 160 horas de video tomadas por su ya fallecido padre con una cámara *Panasonic*, tanto en viajes como en reuniones familiares y con amigos, y en esas imágenes descubre cuestiones que nunca habían sido dichas en el seno familiar. Su decisión de investigar y de revisar este material surge cuando un amigo de su padre le dice: “cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre”. A partir de este disparador, mencionado explícitamente en la película, la directora realiza entrevistas a familiares y a amigos de Jaime Comedi de la época de militancia durante los años '70 y '80, para intentar comprender más sobre la historia y complementar la lectura de los videos, ya que había cosas que quizás se dejaban entrever pero que no estaban del todo explícitas. De este modo, Agustina Comedi sigue los rastros hasta descubrir que su padre llevaba una vida completamente diferente a la que ella conocía: Jaime militaba en un partido de izquierda, frecuentaba actividades del colectivo LGBTQ+ y había estado en pareja durante más de diez años con Néstor, quien luego sería el

padrino de Agustina. Por trabajo de montaje, la cineasta combina videos de archivo, entrevistas grabadas, su voz en off, sobreimpresos, los audios de algunas entrevistas de personas que no quisieron salir en imagen, fotografías, cartas y escenas actuales. De esta manera, logra un relato que imbrica historias colectivas, ya que la historia personal que relata no está escindida del contexto sociopolítico en el que sucedieron los hechos sino todo lo contrario. Expone los hallazgos que va haciendo tanto en las conversaciones con las personas allegadas a su padre como en las imágenes de archivo con las que cuenta. Vincula los hechos vividos por su padre con el contexto histórico en el que fueron sucediendo, tocando temas como la homosexualidad en los años '70 y '80, el sida, los mandatos familiares y sociales, la dictadura eclesiástico-cívico-militar, la represión. Al mismo tiempo, va tejiendo la película a partir de un suceso: la muerte temprana y sorpresiva de su padre, quien durante un asado familiar, teniendo la cámara prendida en la mano, cae de un caballo y graba, así, su propia muerte.

Por otro lado, Natalia Garayalde en *Esquirlas* (2020) utiliza archivo registrado con una cámara *Sony* 8mm tomadas tanto por su padre como por ella y sus hermanos, también en la década de 1990. Además, usa material fílmico de vecines y archivo de canales de televisión que remiten a la tragedia ocurrida en 1995 en Río Tercero, cuando la Fábrica Militar, ubicada a 300 metros de su casa, explotó, dejando un saldo de 7 muertos, según la versión oficial, y más de 300 personas heridas.

Esquirlas reconstruye la situación en primera persona y también la aborda desde diferentes aristas, ya que no sólo involucra lo vivido en la familia y en el barrio, sino también la dimensión política de la situación, las distintas versiones de lo sucedido, las causas judiciales y las enfermedades a mediano y largo plazo causadas por los tóxicos de las explosiones. Así, su relato es una imbricación entre los vínculos familiares, los sentimientos, las emociones, la vivencia colectiva de la tragedia y la cuestión política subyacente. Como plantea la directora de la película en una entrevista realizada por *Página 12*, “una microhistoria habla de condiciones socioculturales, que lo micro está atravesado por cuestiones que exceden lo que pasa en una casa. [...] Muchas veces decimos que lo personal es político. Bueno, acá era explícito” (Bernades, 2021).

En su artículo *Tres hipótesis sobre el cine documental familiar en Argentina (2001-2021)* (2022), Pablo Pachilla ubica a estos dos largometrajes en una familia de películas que comparten una serie de características: son documentales narrados en primera persona, tienen rasgos propios del ensayo audiovisual y, además, las realizadoras se interesan por algún miembro de su familia. También los vincula al plantear que son “películas en las cuales lo íntimo es atravesado por una dimensión histórico-política” (Pachilla, 2022, p.33) y agrega: “esa subjetividad y esa vida familiar están atravesadas por una dimensión histórico-política que la excede y de la cual el realizador debe —ética y estéticamente— hacerse cargo”.

En consecuencia, en este trabajo se abordarán los vínculos posibles entre las dos películas a partir de la tarea que ambas realizadoras hacen al trabajar sobre los archivos familiares en el ejercicio de narrar historias individuales que traspasan la esfera privada para convertirse en relatos colectivos, teniendo en cuenta que en documentales como estos “el autor se desplaza hacia el centro del relato, para elaborar un discurso desde la experiencia testimonial; experiencia que acontece tanto en relación a sus vivencias en el mundo histórico como en relación al proceso de realización del filme” (Valenzuela, 2011).

Justificación

El silencio es un cuerpo que cae (2017) es una película llamativa no sólo por su relato sino por la manera en la que está construido: videos caseros guardados en una caja son resignificados por la directora para dialogar con sus propios fantasmas y para reescribir la historia familiar y personal. Esquirlas (2020) sigue un objetivo similar: resignificar los videos grabados por su familia y el archivo televisivo sobre las explosiones en Río Tercero para construir un nuevo relato en el que la directora no busca exponer verdades sino trazar una cartografía de aquellos hechos desde su punto de vista.

La pregunta que surge entonces tiene que ver con la resignificación del archivo filmico familiar en documentales argentinos contemporáneos, abriendo la búsqueda hacia cómo lo político atraviesa lo íntimo, lo familiar, lo doméstico, brindándole o buscándole otros significados al pasado y reconfigurándolo.

En este sentido, resulta importante tener en cuenta, en primer lugar, que esas películas se enmarcan en el contexto actual del cine argentino, con la existencia de una gran producción de documentales llevada a cabo en la última década y en el marco de una nueva generación de directores nacionales, crecidas en la década de los '90, con ciertas condiciones sociales, políticas y económicas que marcaron su historia y formación como cineastas. En años recientes, muchos realizadores han mostrado un creciente interés en preservar, coleccionar y reutilizar el material audiovisual casero para dar pie a nuevas maneras de narrar, de pensar el pasado y de interrogar la historia desde lo subjetivo. Se pueden mencionar dentro de este subgénero a largometrajes como "Adiós a la memoria" (Prividera, 2020) y "La tara" (Aguilar, 2022) y a cortometrajes como "Acordate dame un beso al despertar" (Clotti, 2021), que retoman y trabajan los archivos familiares desde diferentes aristas pero con la misma intención de entrecruzar lo privado con lo público, lo individual con lo colectivo, buscando en el found footage¹ ciertas respuestas o abriendo puertas de un pasado compartido con familiares que se tornan protagonistas de las películas.

¹ Práctica basada en la reutilización y la resignificación de imágenes de archivo. Se desarrollará al respecto en el apartado 2. *Documental - cine subjetivo - found footage*.

En segundo lugar, la motivación para llevar a cabo esta investigación está basada en el papel central que el cine juega en la sociedad. Como dispositivo constructor de sentido, es una pieza fundamental en la construcción de la memoria colectiva y en la apertura a un pasado muchas veces silenciado por los discursos oficiales. Ponerle imágenes, sonidos, voces y estructura a aquellos recuerdos es ordenar ideas sueltas que dan vueltas por el inconsciente colectivo pero que no terminan de establecerse, de decirse.

Estas dos películas además tienen en común una particular forma de narrar cada historia, corriéndose del lugar clásico del documental que narra una historia de manera testimonial y solemne buscando construir verdades insoslayables, sino que buscan armar relatos donde lo que predomina es el punto de vista personal y donde se dejan ver aquellos huecos en las historias y aquellos interrogantes que las cineastas no tratan de llenar u ocultar sino presentarlos al espectador para hacerlos colectivos.

Otra similitud entre ambas obras es la construcción de títulos que aluden a las experiencias que relatan y, a la vez, metáforas de aquello que esas experiencias dejan tras de sí. Una esquirla es un fragmento del cuerpo de un artefacto explosivo, que se genera inmediatamente después de su detonación y que, al ser expulsado con gran violencia, puede resultar muy dañino. Natalia Garayalde elige este término para dar nombre a su ópera prima y es una palabra que utiliza varias veces en las grabaciones, como si fuera un término nuevo que incorporó en su cotidianidad a partir de las explosiones. Al emplearla en el título, se refiere a esos fragmentos que atravesaron casas, autos y hasta personas, ocasionando graves daños. Pero también alude a aquellos fragmentos de la tragedia que la atravesaron subjetivamente, que perduraron a lo largo del tiempo, muchas veces causando dolor. El silencio es un cuerpo que cae también tiene la característica de remitir al hueso de aquello sobre lo que la película habla: aquello que no se dijo en la historia familiar hasta la muerte del padre de la directora. Cuando Jaime Comedi cae del caballo y muere, cae con él aquella estructura basada en secretos y tabúes familiares. El día de su muerte es el día en el que su hija utiliza por primera vez la cámara con la que él filmaba todo el tiempo, como si, sin saberlo, le hubiera pasado la posta.

Contexto

Es importante repasar algunos aspectos de la historia reciente del cine argentino para analizar las condiciones de producción de las películas seleccionadas para este trabajo ya que, si bien son ambas realizadas en el siglo XXI, están fuertemente influenciadas por, al menos, dos cuestiones centrales de la cinematografía nacional: el surgimiento del Nuevo Cine Argentino, por un lado, y el ingreso sostenido de mujeres a la industria del cine, por el otro.

En Argentina, las mujeres formaron parte de la realización cinematográfica desde los inicios, ocupando diferentes puestos laborales, principalmente en la actuación y en lo que hoy se caracteriza como áreas feminizadas —vestuario, maquillaje, producción—. En cambio, los puestos técnicos, de toma de decisiones y de propiedad intelectual y autoría fueron mayormente ocupados por varones. Según el informe realizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), *La industria audiovisual argentina desde una perspectiva de géneros 2021*, en 2019, las carreras audiovisuales de grado y pregrado tuvieron un 53% de mujeres ingresadas, un 52% de mujeres estudiantes y un 55% de mujeres egresadas. Sin embargo, en las producciones para cine realizadas durante ese mismo año, los puestos de trabajo de las mujeres representaron un 34,84% del total del realizado por el sector, es decir, a la hora de ingresar al mercado laboral, los varones encuentran mayores posibilidades que las mujeres. Por otro lado, las áreas que cuentan con mayor porcentaje de trabajadoras son maquillaje y peinado, arte y vestuario, producción y administración, mientras que en sonido, iluminación y fotografía y cámara continúan siendo mayoría de varones. Por último, otro dato que nos interesa resaltar es que la participación de las mujeres como directoras en las películas nacionales estrenadas fue del 21% en 2019, del 11% en 2020 y del 20% en 2021.

Recién después de cien años de cine nacional, a partir del año 2000 comenzó el ingreso sostenido de las mujeres a la producción de largometrajes. Esto coincide cronológicamente con las realizaciones enmarcadas en lo que se conoce como Nuevo Cine Argentino (en adelante, NCA).

Distintos autores y autoras han buscado una definición para agrupar a los cineastas que comenzaron a producir sus películas a fines de la década de 1990 en Argentina. De esa búsqueda, surge la enumeración de aspectos fundamentales que caracterizan este momento histórico, entre los que se mencionan el surgimiento de nuevos espacios de formación, los cambios en el diseño de producción, la incidencia de los festivales internacionales en la difusión y el financiamiento de las películas, la aparición de nuevas tecnologías, el surgimiento de narrativas alternativas a la estructura convencional —inicio, nudo, desenlace— y la apuesta por una estética realista. Agustina Pérez Rial (2015) señala que es poco habitual encontrar en la bibliografía sobre este cine una consideración de cómo el ingreso sostenido de las mujeres en el rol de la dirección y otros puestos clave ha modificado esas estéticas pre-existentes. La autora se propone, en su trabajo *La puesta en escena de lo cotidiano familiar en el cine argentino de ficción hecho por mujeres (2000-2010)* (2015), visibilizar el ingreso sostenido de las mujeres en la realización audiovisual como un fenómeno que es contemporáneo a los cambios que se registraron hacia fines de los '90 en los sistemas de producción y que inciden de maneras diversas en las poéticas fílmicas. Esta misma autora agrega: “Si bien pueden observarse diferencias en las poéticas del NCA, y la ausencia de un programa político y estético compartido, es posible trazar ciertas líneas convergentes en las propuestas de algunos de sus directores/as” (Pérez Rial, 2015, p.37), entre las que menciona guiones en los que lo político se imbrica con lo identitario, generando superposiciones entre la construcción de los espacios públicos y privados y ausencia de narraciones alegóricas, de moralejas o de personajes con cuyo punto de vista deba identificarse el espectador.

Al mismo tiempo, cabe destacar el papel de los espacios formativos del país, de los que se repondrá aquí una breve genealogía. La primera escuela de cine en Argentina fue el Centro de Experimental de Realización Cinematográfica (CERC), creado en 1957 en Buenos Aires. Durante el mismo año se abrieron también la Escuela Documental de Santa Fe, coordinada por Fernando Birri, y el Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata. Estos dos últimos espacios se vieron forzados a interrumpir la formación en los años de la dictadura. Con la vuelta a la democracia, el campo cinematográfico comenzó de a poco a revitalizarse y para mediados de la década del '90, en el contexto de la

sanción de la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica², la industria comenzó a recuperarse con un nuevo impulso a la producción audiovisual. En esta coyuntura, la presencia de escuelas de cine institucionalizó la formación técnica y artística, y la oferta educativa tanto pública como privada se multiplicó. En 1991, se creó la Fundación Universidad del Cine (FUC), que se sumó al ya existente CERC (hoy ENERC), el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC), Buenos Aires Comunicación (BAC), Taller Escuela Argentina (TEA Imagen), entre otras. De la mano del surgimiento y consolidación de estas escuelas, se produjo un cambio de paradigma tecnológico vinculado a la aparición de la informática y el formato digital que fue desplazando progresivamente al formato analógico. Estas nuevas tecnologías por su relativo bajo costo, masividad y flexibilidad, permitieron que una mayor cantidad de personas pudieran producir y consumir en el nuevo formato audiovisual, posibilitando una democratización de las prácticas cinematográficas.

En este punto, también vale mencionar el rol de *Historias Breves*, un concurso organizado por el INCAA desde 1995, con el objetivo de estimular la producción de realizadores audiovisuales emergentes que reúne cortometrajes³ realizados por directoras y directores recién egresados, y que permitió visibilizar la producción de una camada de cineastas hasta ese momento desconocida, cuya formación había sido mayoritariamente en las escuelas mencionadas anteriormente, y que traían, con sus cortos, la posibilidad de otras narrativas y propuestas estéticas dentro del cine argentino. Como consecuencia, muchas directoras mujeres se abrieron camino en el mundo audiovisual nacional a partir de este acontecimiento.

² La Ley 24.377, también conocida como la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica de Argentina, es una legislación que busca promover y regular la producción, distribución y exhibición de películas en el país. Fue sancionada en 1994 y ha sufrido algunas modificaciones desde entonces. El objetivo principal de esta ley es estimular y fortalecer la industria cinematográfica argentina, fomentando la producción de películas nacionales y brindando apoyo económico a través de diversos mecanismos. Además, establece la creación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), que es el organismo encargado de implementar y supervisar las políticas establecidas por la ley.

³ Como resultado de la primera edición de *Historias Breves*, se realizaron obras como: *Niños envueltos*, de Daniel Burman; *Cuesta abajo*, de Adrián Caetano; *Ojos de fuego*, de Jorge Gaggero y Matías Oks; *La simple razón*, de Tristán Gicovate; *Noches áticas*, de Sandra Gugliotta; *Rey muerto*, de Lucrecia Martel; *La ausencia*, de Pablo Ramos; *Guariso*, de Bruno Stagnaro; *los olvidados*, de Bruno Stagnaro; *Dónde y cómo Olivera perdió a Achala*, de Andrés Tamborino y *Ulises Rosell*.

Por otro lado, el cine documental a fines de los '90 cobró una particular relevancia sobre todo al surgir, en Argentina, un grupo de largometrajes realizados por hijos de desaparecidos contando su propia experiencia o la de sus familiares. En este marco, surgieron cada vez más relatos en primera persona y, en consecuencia, una familia de películas con características similares: documentales y ensayos audiovisuales en los cuales el realizador o realizadora se interesa por algún aspecto de su historia familiar —abuelos que escaparon de los nazis, padres o tíos de sexualidades disidentes o desaparecidos durante la última dictadura—.

Pablo Pachilla (2022) identifica dos condiciones de este nuevo tipo de documental en la Argentina. En primer lugar, como se mencionó previamente, la aparición de tecnologías digitales y, por lo tanto, el abaratamiento de los costos de realización y la creciente accesibilidad a dispositivos de grabación. En segundo lugar, las consecuencias subjetivas de la última dictadura cívico-militar, sobre las cuales explica: “si estas penetraron hasta lo más profundo del tejido social y personal, no basta con narrar hechos objetivos siguiendo la modalidad documental expositiva [...] sino que es necesario asumir una problematización de la propia mirada” (Pachilla, 2022, p.27). Sobre este segundo aspecto del documental argentino, cabe mencionar que la problematización de la que habla el autor se vincula con un cambio en el tono narrativo de las películas, donde los directores no buscan sólo exponer información sobre lo sucedido sino incluir en los relatos otras aristas desde las cuales encarar las narrativas.

En este mismo artículo, Pachilla (2022) ordena el documental argentino posdictadura en tres categorías: en primer lugar, ubica a los films en lo que lo histórico-político “está completamente ausente” (p.32), poniendo de ejemplo a *Flora no es un canto a la vida* (Iair Said, 2018), afirmando que “si se distingue no es por otra cosa que por su sentido del humor (negro), ausente en la mayoría de las indagaciones cinematográficas familiares en primera persona” (p.32). En segundo lugar, películas donde la dimensión colectiva aparece de modo anecdótico y sin ser objeto de problematización, donde el interés está subordinado a la esfera privada del yo del realizador o la realizadora. Aquí el ejemplo es *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), donde la directora se pregunta por las decisiones tomadas por su padre —alto mando de Montoneros asesinado durante la última dictadura— enfocándose en el hecho de abandonar a su familia al pasar a la clandestinidad y no en su

accionar político. Así, la dimensión histórico-política pasa a ocupar un rol secundario con respecto a la narrativa sobre las afecciones íntimas de la realizadora. En tercer lugar, hay películas en las cuales lo íntimo es atravesado por un aspecto histórico-político. Esta última categoría es la que más nos interesa, ya que las películas del corpus se acercan más a esta definición, donde es imposible escindir las historias personales y los lazos afectivos del contexto social y político. En *El silencio es un cuerpo que cae*, por ejemplo, es imposible separar la historia del padre de la realizadora de la represión de la sexualidad durante la década del '70, así como también de la potencia de las resistencias y la formación de lazos de amor y solidaridad en comunidades disidentes. Al mismo tiempo, en *Esquirlas*, la apacible esfera de lo doméstico se ve violentamente interrumpida por las explosiones de Río Tercero y la película aborda las consecuencias sociales, políticas y económicas que eso tuvo para la ciudad y también para la directora y su círculo íntimo.

En su artículo, Pachila (2022), propone como ejemplos varios films, de los cuales aquí interesa mencionar algunos nacionales para ilustrar lo expuesto más arriba. El autor trae a colación películas como *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, *M* (2007) y *Adiós a la memoria* (2020), de Nicolás Prividera, *Ficción privada* (2019), de Andrés Di Tella, *Diario argentino* (2007), de Lupe Pérez García, *Hacer patria* (2007), de David Blaustein, *Familia tipo* (2009), de Cecilia Priego, *Carta a un padre* (2013), de Edgardo Cozarinsky, *El padre* (2017), de Mariana Arruti, *Caperucita roja* (2019), de Tatiana Mazú González, *Esa película que llevo conmigo* (2019), de Lucía Soledad Ruiz. En esta lista, resumida a los fines de este trabajo, también incluye a *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) y a *Esquirlas* (2021), a los que se refiere como “la clase de films que suelen utilizar los nombres propios y las anécdotas íntimas como reflejo de la Historia con mayúscula” (p. 27).

Con el mismo objetivo de seguir explorando el contexto de producción de las películas que se analizan aquí, es importante recuperar brevemente la trayectoria de cada una de las creadoras de éstas.

Agustina Comedi nació en Córdoba el 10 de diciembre de 1986. Estudió Letras Modernas y corrección de estilo en la Universidad Nacional de Córdoba. Se formó con Pablo Solarz, Mauricio Kartún, Ariel Barchilón, Marta Andreu y Gustavo Fontán. Además, es docente del Taller Audiovisual del Bachillerato Popular Raymundo

Gleyzer. En 2017, estrenó su ópera prima *El silencio es un cuerpo que cae*. En una entrevista con Carla Font (2018), en la que se le pregunta cómo es debutar en el cine con una pieza tan personal, Agustina expresa que “las primeras películas son siempre, o casi siempre, producto de eso con lo que cargamos. Tienen el peso de lo que nos acompañó siempre. Quizás incluso, de eso que avivó en nosotrxs esa necesidad de narrar” y cuenta que la película “se desprende de un proceso personal bastante largo de revisar la historia familiar –un gesto muy recurrente entre quienes fuimos huérfanas a temprana edad”, que se presenta como parte de la búsqueda de identidad. Y agrega que “cuando empezó a tomar forma dejó de ser esa historia tan personal; viró, cambió de forma, y empezó a ser en función de ese relato público”.

Natalia Garayalde nació en 1982 en Río Tercero pero se mudó a la capital provincial para estudiar Licenciatura en Comunicación Social en la Universidad Nacional de Córdoba. Es coordinadora del área Comunicación y Prensa del Festival Latinoamericano de Cortometrajes Cortópolis. Durante cinco años construyó *Esquirlas*, su ópera prima, estrenada en 2021 en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, donde obtuvo el premio José Martínez Suárez a la Mejor Dirección. En una entrevista realizada por Marisol Aguila para la revista LaFuga, Natalia Garayalde cuenta que había comenzado a crear el documental a partir de la historia del operario Omar Gaviglio, quien había sido acusado como culpable del supuesto accidente porque trabajaba en la planta de carga donde se iniciaron las explosiones y que luego pasó a ser un testigo clave de las causas judiciales, porque fue el que contó cómo se maquillaban los proyectiles del ejército argentino para traficarlos clandestinamente. Al respecto, la directora de *Esquirlas* dice:

empecé a hacer el rodaje con él, de hecho, entramos a la fábrica con un comando anti-explosivos [...]. Después él enfermó de cáncer. Ahí hago una pausa en la película, no sabía bien cómo seguir. También tuve mis procesos de duelo familiares, mi papá enfermó, mi hermana había muerto. [...] Paralelamente que hacía esta película, empecé a ver esos casetes buscando imágenes de la familia y me encontré con todo eso, que casi no recordaba que estaba. Se lo mostré a algunas personas que había en el equipo que me decían: “incorporá eso” y yo al principio no quería. Sentía que iba a exponerme o a mi familia, o tampoco quería hacer un relato autorreferencial. Le di muchas vueltas hasta que me decidí a usarlo. (Aguila, 2022)

Marco Teórico

1. Archivo - memoria - identidad

Para enmarcar teóricamente este trabajo, se tomará como punto de partida que la memoria sirve como elemento constitutivo de la identidad, entendiéndola como aquello que conforma las estructuras propias del pensamiento. Al mismo tiempo, se tomará del planteo de Eduardo Murguía en su artículo *Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordaje* (2011), el concepto de memoria como aquello que “nos permite entender el tiempo como un devenir, como una ruta que supone un pasado, un presente y un futuro que solo es posible porque existe la memoria” (p.19).

Elizabeth Jelin en su artículo *Memorias en conflicto* (2000) piensa a la memoria como un concepto para interrogar las maneras en que la gente construye un sentido del pasado y cómo se enlaza ese pasado con el presente. Y afirma que esta interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo ya que las personas construyen un sentido de aquello que sucedió anteriormente en función de su experiencia pasada. Además, la autora hace una distinción entre aquellas personas que vivieron un evento o experiencia y aquellos quienes no lo vivieron en carne propia y expresa que, para este último grupo, la memoria es una visión del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas.

La memoria tiene un papel significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia ya que la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido. También, Jelin (2000) dice que “la memoria-olvido, la conmemoración y el recuerdo son cruciales cuando se vinculan experiencias traumáticas colectivas” (p.8) y que la memoria como construcción social narrativa se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura e intentan corporizar estos sentidos del pasado en diversos productos culturales.

Jelin (2000) además sostiene que la memoria debe entenderse con respecto al archivo como un espacio vivo de disputas políticas y sociales. En este sentido, el archivo es pensado como uno de los pilares que configuran a la memoria, no sólo como un “almacén de pruebas/documentos para la escritura de la Historia”

(Murguía, 2011, p.18) sino también por las articulaciones simbólicas que mediante el recuerdo y el olvido contribuyen a la construcción de identidades.

Así, estos conceptos son las bases principales que se utilizarán en este trabajo para explorar el funcionamiento de las imágenes de archivo en la elaboración de los relatos, ya que “recordar es una actividad vital humana que define nuestros vínculos con el pasado, en una contraofensiva a la pulsión de muerte, que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria” (Guasch, 2005, p.158).

En primer lugar, entonces, retomando a Murguía (2011), es importante sostener que “por el hecho de ser selectiva, la memoria se construye por la elección de algunos acontecimientos, personas, lugares o datos y por el relegamiento de otros” (p.22), tanto a nivel individual como a nivel colectivo —no se puede recordar todo—. Por otro lado, resulta crucial tomar en cuenta que “existen varias memorias, subalternas, que se relacionan de forma diversa con la memoria oficial” (Murguía, 2011, p.22), haciendo referencia con este concepto a que un sector dominante intenta imponer una visión de los hechos y, por lo tanto, trata de ocultar o borrar otras miradas.

Además, las memorias son simultáneamente individuales y sociales o colectivas (Jelin, 2000), es decir que las vivencias individuales se transforman en experiencias con sentido con la presencia de discursos colectivos, lo que significa que una persona no puede construir su propia memoria aislada del contexto sociohistórico que habita sino que este marco temporal, espacial y cultural le brindan un significado a los hechos vividos individualmente. Como explica Murguía (2011), “el sujeto asimila acontecimientos, lugares o personas externas a su existencia como articuladores de su propia individualidad” (p.22).

Por otro lado, para ser un punto referencial para los sujetos, la memoria colectiva necesita de un orden y de un encuadramiento, y para ello descansa en la materialidad de los documentos, es decir, en el archivo, porque la memoria en sí misma no tiene materialidad, no es un objeto, sino que es el acontecimiento o representación evocativa de los sucesos. Entre archivo y memoria no hay una relación de causa-efecto ni una determinación de uno sobre otra. Existe una relación que se establece en determinados momentos, bajo determinadas circunstancias.

En este punto es importante preguntarse qué es un archivo y para eso se debe atender a los tres posibles significados planteados por Pezzola en su tesis de maestría *Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria* (2021). Por un lado, el archivo como conjunto documental de cualquier fecha, forma o soporte material, por otro lado, el archivo como organismo, responsable de la organización, la tutela, la gestión, la descripción, la conservación y la difusión de los documentos y, por último, el archivo como espacio, es decir, el edificio donde se ubican los fondos, donde trabajan los archiveros y otros profesionales y donde los usuarios pueden acudir para realizar consultas. Este trabajo estará centrado en el concepto de archivo como fondo documental, ya que el archivo fílmico es en sí mismo un conjunto de documentos que da testimonio de las vivencias de un grupo.

También es interesante considerar al archivo como algo que no se termina de completar y que se encuentra abierto a múltiples interpretaciones y lecturas. Como expresa Colacrai (2013), “el tiempo distintivo del archivo para definirse como tal, no es el pasado que preserva, sino el futuro con el que se comunica” (p.3). Es decir, volver al archivo es también una forma de leer el presente, para intentar darle un sentido, y este es un proceso que no tiene un final concreto, que puede retomarse desde cualquier punto y en cualquier momento, sirviendo como un disparador para el ejercicio de la memoria. No se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable, lo cual abre la posibilidad de que broten los contenidos que el archivo no mostraba a simple vista, al mismo tiempo que permite varias lecturas e interpretaciones, abriendo la puerta a una multiplicidad de significados.

Murguía (2011), sostiene que “el archivo podría ser definido como lugar en el cual el pasado [...] depositó algunos trozos o fragmentos” (p.28) y que sirve como mediador en el regreso a los orígenes. El archivo, entonces, materializado en los documentos, puede ser un lugar de la memoria, que está virtualmente contenida en él y que sirve como vehículo para conectar el presente con el pasado. En las películas analizadas en el presente trabajo se evidencia el proceso de reconstruir un pasado que existió y de indagar en “cómo los relatos que se reproducen en el ámbito de lo familiar influyen en la construcción de nuestra identidad y nuestra subjetividad erigiendo marcos de referencia” (Pezzola, 2021, p.14).

En este punto es clave definir el concepto de identidad desde la teoría de los Estudios Culturales. Stuart Hall (2003) afirma, en primer lugar, que las identidades tienen que ver no sólo con quiénes somos o de dónde venimos sino también en qué podríamos convertirnos y plantea que la identidad no es algo estanco ni algo que viene dado, sino que es un proceso que vamos atravesando constantemente y que no puede estar distanciado de la representación. Según este autor, “las identidades se construyen dentro de la representación y no fuera de ella” (Hall, 2003, p.18), en y por el lenguaje, de múltiples maneras a través de los discursos, prácticas y posiciones diferentes que atraviesan a los sujetos y construyen las subjetividades. Además, según Jelin (2000), la memoria sostiene la identidad de los sujetos creando coherencia y continuidad dentro de una comunidad y que, por lo tanto, no se localiza por fuera de los sujetos sino que los constituye. La memoria, entonces, es un elemento constitutivo de la identidad, tanto individual como colectiva, en la medida en que es un factor clave “del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí mismo” (Jelin, 2020, p.427).

2. Documental - cine subjetivo - found footage

El documental es un género cinematográfico que actualmente se encuentra en el epicentro de un cambio de paradigma en el que se ven profundamente implicadas nuestra idea de lo real y sus representaciones. Esto significa que el documental sufrió, en las últimas décadas, una serie de transformaciones y, en ese sentido, ya no se orienta a lo descriptivo o explicativo sino que también se abrió hacia el lado de la reflexión y lo ensayístico. Además, el cine documental es un territorio de experimentación y de desarrollo de las propuestas más innovadoras en el campo del cine y del audiovisual, en términos estéticos, discursivos y políticos.

Por otro lado, el desarrollo del cine documental ha sido favorecido, en primer lugar, por las innovaciones tecnológicas que llevaron a la evolución de los formatos videográficos y digitales desde fines de los '70 hasta la actualidad, lo que generó una democratización de los medios audiovisuales, convirtiéndolos en una vía de expresión personal. Según Catalá y Cerdán (2008), la aparición de los equipos ligeros de rodaje creó un estilo de documental más inmediato y menos formalista, donde ya no se busca exponer una verdad sino que se abre otro tipo de búsqueda en la que el contacto no es sólo con lo real, sino también con los sujetos que son centrales en el documental.

La creciente subjetivización de los discursos documentales, que si bien encuentra sus inicios en la década del '60, se despliega sistemáticamente desde mediados de los '90, "es hoy una de las tendencias expresivas dominantes en el campo del cine documental" (Piedras, 2009, p.11). Los documentales llamados subjetivos, entonces, son discursos con fines emotivo-reflexivos, que más que utilizar a las imágenes de lo real como prueba de algo, son usadas como formas de hacer sentir y de hacer pensar. Como expresa Alcalá Anguiano (2022), "el documental subjetivo se organiza en el terreno de la emoción y se distancia de las pretensiones clásicas de los discursos de la sobriedad en los que lo importante era persuadir" (p.1). De esta manera, el cine subjetivo incluye al o la cineasta en el propio proyecto como conductor de la narración, comúnmente a través de su voz en off, que muchas veces también incluye reflexiones personales.

Por otro lado, es clave definir nociones en torno a la reutilización y a la resignificación de las imágenes de archivo en los documentales actuales. Fernández, Wood y Valdez (2015) especifican que todavía en la actualidad se confunden las nociones de reemplazo, compilación, reapropiación y found footage o metraje encontrado del archivo audiovisual. En general, el concepto más utilizado es el de compilación, que refiere a una forma fílmica frecuentemente reflexiva cuya especificidad es la reapropiación y el trastocamiento de imágenes o sonidos previamente existentes. Sin embargo, a los fines de esta investigación, se tomará el término found footage para hacer referencia al material con el que cuentan las directoras de las películas seleccionadas para, en consonancia con los autores, afirmar que “no se trata de un género sino que constituye una práctica tan diversa como sus actores, dónde existen historias múltiples del reemplazo de materiales encontrados” (Fernandez, Wood y Valdez, 2015, p.13). A diferencia de la concepción del archivo en un sentido preservacionista, el found footage “opera con una visión performativa del archivo ligada al uso, al re-uso y a la apropiación de lo que se considera archivo cultural” (Noriega, p.137), poniendo en un lugar activo de enunciación a quien realiza una búsqueda subjetiva en ese material de archivo, con la capacidad de intervenirlo, reordenarlo, rearmarlo y resignificarlo.

El recurso del found footage, entonces, permite la apropiación e intervención sobre los archivos familiares y se convierte en estrategia recurrente para interpelar la historia familiar oficial. Como plantea Veliz (2020), “la interrogación del álbum familiar puede implicar el cuestionamiento de la familia como institución y de sus modos hegemónicos de representación” (p.7), al mismo tiempo que la permite indagar en la interacción de lo doméstico con lo político y lo histórico. Esta técnica hace visible aquello que no ha sido visto y genera nuevos encadenamientos de significaciones que entran en conflicto con aquellas originalmente asignadas. Utilizando el found footage, se exponen las versiones oficiales generando un juego de versiones encontradas con las imágenes registradas por las cámaras domésticas. La recontextualización de las cintas caseras produce una transformación de la significación, que es tamizada por el punto de vista de quien realiza la película, teniendo siempre presente que existe una imposibilidad de una reconstrucción narrativa completa, lineal y orgánica, al mismo tiempo que es

imposible separar la construcción de un texto fílmico del contexto en el que es producido.

Mariano Veliz en su artículo *Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo* (2020) menciona a “las intervenciones sobre el archivo como prácticas de reescritura de la historia” (p.3). Además, expresa que en el marco del auge de los documentales subjetivos, a los que define como dentro de las narrativas del yo, la estrategia recurrente del found footage funciona no tanto como representación sino como índices para volver sobre el pasado vivido. Y agrega que estas imágenes y sonidos tienen un significado particular para quienes establecen vínculos directos con sus protagonistas y conducen a la construcción de una mitología familiar.

3. Lo público y lo privado

En el artículo *Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo* (2020), Mariano Veliz plantea que “los archivos familiares se asientan en la intersección entre la historia pública y la privada y, por lo tanto, desde ese posicionamiento liminar escrutan las organizaciones familiares y las sociales” (p.14). Las historias contadas en las obras elegidas para analizar en el presente trabajo provienen de imágenes creadas en y para un círculo social pequeño y cercano pero reflejan aquello que sucede en la sociedad en la que ese círculo está inmerso. Al mismo tiempo, lo que acontece en cada núcleo familiar repercute en lo social. Además, al socializar las historias familiares, con su archivo incluido, aquello que era privado pasa a ser público, sin dejar de ser algo íntimo, perteneciente a una familia. Como dice José Miccio en *Sobre Esquirlas, de Natalia Garayalde* (2021), “llega un momento en el que ya no se sabe qué pertenece a lo íntimo y qué a lo público: es la prueba de que el cine fundó un lugar nuevo, posible solo por su intervención” (p.3).

Las imágenes de archivo utilizadas en las películas de found footage se conciben, en primera instancia, en función de un modo de lectura privado, ya que son imágenes y sonidos con un sentido particular para quienes experimentaron esas situaciones o para quienes establecen vínculos directos con sus protagonistas. Sin embargo, a través del retrabajo de esos archivos, al crear un largometraje con nuevos sentidos, para otros espectadores y desde otro lugar de enunciación, ese material deja de ser individual, privado. De esta manera, hay un juego entre el ámbito público y lo que sucede en el seno familiar, donde se entrecruzan memorias, recuerdos y sucesos, influyendo uno sobre el otro y viceversa.

Además de pasar al ámbito público —es decir, de convertirse en accesibles para todos—, los relatos contados en los films también se relacionan con lo histórico. Las películas de este corpus tratan sobre temáticas de gran relevancia política y social, lo que es posible vincular con el hecho que Piedras (2014) precisa cuando afirma que, en los inicios del siglo XXI, se hace notoria la irrupción de documentales en primera persona en el cine argentino, y relaciona este fenómeno tanto con las nuevas políticas de identidad que adquirieron visibilidad en el espacio público como con las búsquedas político-estéticas identitarias llevadas adelante por hijos de

desaparecidas. Y en este sentido, Veliz afirma: “En estos documentales, el yo conforma un espacio enunciativo en el que se tensionan lo personal y lo político, lo privado y lo público, lo íntimo y lo histórico” (p.3), es decir que son películas en las que hay una fuerte presencia de lo histórico y lo social y que abordan sucesos relevantes pero que, al mismo tiempo, son pensadas desde un lugar subjetivo y personal.

En este sentido, es crucial hacerse la pregunta sobre quién mira a través de la cámara y, también, a quién está mirando y, llegado este punto, no es un dato menor que las directoras de ambas películas sean mujeres. Teniendo en cuenta que siempre han estado relegadas al ámbito doméstico y privado y excluidas por mucho tiempo de la participación activa en espacios públicos, lograr relatos que traspasen las fronteras entre estos dos contextos, pudiendo llevar aquello perteneciente al interior del círculo familiar hacia el afuera, es un acontecimiento que posiciona a las mujeres en otro lugar respecto a la enunciación. Al vincular ambos documentales, también se está haciendo eco del lema feminista *lo personal es político*.

Aquello que una persona tiene para contar sobre lo que sucedió en su familia, en su barrio o en su ciudad tiene un correlato en la coyuntura histórica en la que sucedieron los hechos y también en el contexto en el que luego son contadas esas historias. Elizabeth Jelin en su libro *Los trabajos de la memoria* (2002), sostiene que “mujeres y hombres desarrollan habilidades diferentes en lo que concierne a la memoria” (p.102) y explica que, como la socialización de género implica prestar más atención a ciertos campos sociales y culturales que a otros, y definir las identidades ancladas en ciertas actividades más que en otras -el trabajo o la familia, por ejemplo-, existe también un correlato en las prácticas del recuerdo y de la memoria narrativa. Siguiendo esta línea, la autora plantea que existen algunas evidencias cualitativas que señalan que las mujeres tienden a recordar eventos con más detalles mientras que los varones tienden a ser más sintéticos en sus narrativas, y que los hombres relatan más a menudo en una lógica racional y política mientras que las mujeres hacen más referencias a lo íntimo y a los sentimientos y emociones. Por lo tanto, Jelin (2002) afirma que “hombres y mujeres desarrollan prácticas diferentes en cuanto a cómo hacer públicas sus memorias” (p.110). De este modo, es posible afirmar que el hecho de que las directoras de *El silencio es un cuerpo que cae* y *de Esquirlas* sean mujeres brinda una perspectiva distinta en la que se

implica “el reconocimiento y legitimación de «otras» experiencias además de las dominantes (en primer lugar masculinas)” (Jelin, 2002, p.100), que ponen circulación narrativas diversas, lo cual contribuye a dar nuevos sentidos al pasado.

En Esquirlas, la que mira a través de la cámara es, la mayor parte del tiempo, Natalia, aunque lo hace a lo largo de distintas etapas de su vida. También ella es quien enuncia desde la primera persona y mediante un relato en off. Desde la infancia toma la cámara, piensa las tomas, realiza las entrevistas. A modo de juego, produce imágenes con un contenido muy valioso sobre el contexto anterior y posterior de las explosiones de su ciudad natal, Río Tercero. Luego, en el montaje, integra a esas imágenes videos material de archivo de canales de televisión y videos tomados por vecines.

En El silencio es un cuerpo que cae, por el contrario, Agustina Comedi no mira literalmente a través del lente de la cámara, no obstante, todo el tiempo es la narradora en primera persona, a la vez que es protagonista de muchas de las imágenes que se ven en pantalla. Se observa a la directora cuando era niña, ocupando el papel principal de la historia, ya que las grabaciones, todas de la vida post matrimonio de Jaime, reflejan la imagen de una familia heteronormada y tradicional.

Al mismo tiempo, cuando las directoras ocupan el lugar de la enunciación al tomar el material de archivo y montarlo, construyen relatos que exceden el contexto en el cual habían sido tomadas: ahora están pensadas no solamente para ser vistas y escuchadas en un círculo íntimo y cercano sino que pasan a ser públicas. Panico (2020), haciendo referencia a El silencio es un cuerpo que cae, expresa “Comedi trabaja ciertamente para sí misma, pero no olvida al espectador, introduciéndolo en este léxico familiar” (p.9), lo que podría extenderse también al análisis de Esquirlas.

Análisis

1) Archivo - memoria - identidad

Las directoras de las películas tomadas para este análisis trabajan el material de archivo como un hilo que las conduce en la construcción de aquellas memorias personales y, al mismo tiempo, colectivas. En primer lugar, es posible marcar una diferencia respecto a esas memorias, según la distinción que hace Jelin (2000) al discernir, por un lado, a aquellas personas que se interrogan sobre un pasado que vivieron en primera persona y, por otro, aquellas que indagan en vivencias que construyen las memorias a partir de un conocimiento compartido. En *Esquirlas*, el suceso traumático que se relata fue protagonizado por la directora y su familia cercana, en cambio, en *El silencio es un cuerpo que cae*, el relato sobre el pasado se va construyendo por lo que otras personas narran y por lo que la directora rescata de los videos grabados por su padre.

De esta manera, la directora de *Esquirlas* revisa las narrativas acerca de la explosión de la Fábrica Militar de Río Tercero y rememora el dolor tanto personal como colectivo de haber perdido familiares, amigos, casas, pertenencias, rutinas. En *El silencio es un cuerpo que cae*, Comedi pone la lupa, a partir de la muerte de su papá, en la homosexualidad en los años '70 y las consecuencias de una época oscura y represiva. Traer al presente, para no olvidar, quienes fueron esas personas en la vida de las directoras, pero al mismo tiempo, qué pasaba en cada uno de esos momentos particulares del país y del mundo y cómo eso interfería en lo íntimo y en lo doméstico.

Esquirlas, además, es un relato que se opone al relato oficial que el gobierno menemista, responsable del atentado, quiso instalar en aquel momento. La película es veinte años posterior al incidente, y en la justicia se comprobó que no había sido un accidente causado por un trabajador de la fábrica sino una explosión programada para encubrir el tráfico ilegal de armamento desde Argentina hacia Croacia y Ecuador. Sin embargo, la directora no deja de posicionarse en contra de un discurso

que hizo mucho daño a los riotercerenses y que, luego se comprobó, estaba basado en falacias para encubrir a los verdaderos responsables⁴.

En este sentido, Murguía (2011) sostiene que “existen varias memorias, subalternas, que se relacionan de forma diversa con la memoria oficial” (p.22). En otras palabras, un sector dominante intenta imponer una visión oficial de los hechos, lo que conlleva el intento por ocultar o borrar otras versiones. Según explica Jelin (2020), esta dinámica refleja una “intención o voluntad de presentar *una* narrativa del pasado, y las luchas son por intentar imponer su versión del pasado como hegemónica, legítima, “oficial”, normal, o parte del sentido común aceptado por todos/as” (p.112). Esta lógica opera tanto a nivel macrosocial, como cuando el Estado impone una versión de los hechos y también a nivel micro, como sucede en el interior de las familias. De esta forma, la nueva versión del relato familiar que escribe Agustina Comedi rescata la historia oculta de su padre. Ella desconocía el hecho de que Jaime había estado en pareja con un hombre durante más de diez años, llevando un estilo de vida completamente distinto al que luego adoptó al casarse con una mujer. En *El silencio es un cuerpo que cae* se destaca que este acontecimiento fue considerado a nivel social y familiar como un logro, ya que finalmente Jaime se había podido adaptar a la heteronorma y a los mandatos de la época, casándose, teniendo una hija, formando una familia tradicional y ocultando su pasado, con la complicidad de la mayoría de su círculo cercano, que guardó silencio aun cuando Agustina, ya en la adultez, quiso saber la verdadera historia de su padre. En consonancia con esto, Gabriel Giorgi en su artículo *El archivo de las imágenes, el desorden de las familias* (2018) relata que “Jaime, antes de casarse [...] había tenido una muy activa vida gay en la Córdoba de los años ‘70 y ‘80. [...] Un abogado militante de izquierda que tenía que ocultar su sexualidad en el partido”. Este ejemplo ilustra cómo incluso en el ámbito familiar, prevalece un relato oficial que se privilegia por encima de otros aspectos que se deciden suprimir u ocultar. En palabras de Carnevale (2017), “el archivo muestra [...] lo que fue preservado, pero al

⁴ El 23 de diciembre de 2014, el Tribunal Oral Federal N° 2 de Córdoba sentenció a 13 años de prisión a Jorge Cornejo Torino, Edberdo González de la Vega y Carlos Franke. En tanto, Marcelo Gatto fue condenado a 10 años de cárcel. Todos ellos fueron acusados de estrago doloso agravado por muerte de personas. Carlos Saúl Menem no había sido incluido en ese juicio porque la Justicia Federal de la provincia de Córdoba le había dictado anteriormente una falta de mérito. En 2018, la Cámara Nacional de Casación Penal ordenó revisar esa decisión y devolver el expediente a Córdoba. En noviembre de ese año, el juez federal de Río Cuarto Carlos Ochoa volvió a procesar y a elevar a juicio a Menem quien, sin embargo, murió en libertad. Fuente: Centro de Información Judicial - <https://www.cij.gov.ar/>

mismo tiempo esconde aquello que fue censurado y eliminado. Así construido no es neutral ni objetivo, responde a cuestiones azarosas y afectos personales. Es un fragmento”.

Por otro lado, para ser un punto referencial, la memoria colectiva necesita de un orden y de un encuadramiento, y para ello descansa en la materialidad de los documentos, es decir, en el archivo, porque la memoria en sí misma no es un objeto. Murguía (2011) afirma: “ella es el acontecimiento o representación evocativa de los mismos, que nos remiten a un pasado emotivo” (p.23) y agrega que no existe entre archivo y memoria una relación de causa-efecto ni una determinación de uno sobre otra sino que existe una relación que se establece en determinados momentos, bajo determinadas circunstancias. Tanto Garayalde como Comedi encuentran en el material de archivo puntas para entender mejor los sucesos y datos para completar partes del relato que ellas se cuentan a sí mismas, lo que les sirve de marco referencial para seguir construyendo su propia identidad y su propia narrativa sobre el pasado, reconfigurando la narrativa de sus familias y entornos.

Si pensamos al archivo en términos de una huella física impresa sobre un soporte material (Colacrai, 2013), el material filmico utilizado por Natalia Garayalde y por Agustina Comedi en sus respectivos documentales se presenta como rastros de un tiempo pasado que las directoras deciden traer al presente para dialogar con él, hacerle preguntas y, a través de ellos, reconfigurar sus propias identidades, teniendo como premisa que, como plantea Jelin (2020), la memoria es lo que enlaza el pasado con el presente. Los archivos trabajados por estas cineastas cordobesas son imágenes que intervienen no para fijar el recuerdo, sino para producirlo y generar nuevos interrogantes y elementos que facilitan la transmisión y la reinterpretación de lo que se quiere recordar, poniendo en evidencia así el proceso de construcción de memoria y, en consecuencia, de identidad otorgándole un sentido al pasado en función de sus experiencias pasadas.

En *El silencio es un cuerpo que cae*, la búsqueda de la propia identidad —teniendo en cuenta que ésta no es algo estanco ni dado de antemano, sino algo que se construye— a través de fragmentos del pasado que se reinterpretan en el presente es el disparador del film y el camino que Comedi va transitando a lo largo del

documental, dejando expuesto el proceso para que el espectador la acompañe sin brindarle las respuestas de antemano ni asumirlo como un espectador pasivo.

Las imágenes de archivo usadas en esta película en ningún momento explicitan lo que se va descubriendo al leer entre líneas: que Jaime Comedi había estado en pareja muchos años con quien luego pasó a ser un médico muy amigo de la familia y que participaba de actividades del colectivo LGBTIQ+. Mediante la primera persona, la directora va detrás de pistas que puedan ayudarle a construir una nueva identidad, dado que las estructuras narrativas sobre las que ella había construido la suya cambiaron radicalmente al revelar el relato no oficial de la historia de su padre. El relato familiar que le habían contado y que luego ella se contó a sí misma durante años, ya no es el mismo. Como expresa Pezzola (2021), “los relatos que se reproducen en el ámbito de lo familiar influyen en la construcción de nuestra identidad y nuestra subjetividad erigiendo marcos de referencia estancos no conscientes”, por lo tanto, al modificarse esos relatos, la subjetividad se ve fuertemente interpelada.

Además, la cineasta deja ver el poder destructivo del silencio familiar al contar que mucha gente sabía lo que ella va buscando durante esta investigación: en una escena, se puede ver a varias chicas en una pileta que afirman que las tías de Agustina ya sabían que Jaime era homosexual y, por lo tanto, afirman que ellas también saben desde hace tiempo pero nunca le habían dicho nada. El silencio aquí podría pensarse como lo expresa Jelin (2020), como “silencios por temor, pero también silencios para proteger y cuidar a los/as otros/as, para no herir ni transmitir sufrimientos. Silencios para poder “seguir viviendo” y compartir la vida” (p.347). De esta manera, Agustina Comedi, a través de su película, se posiciona contra el secreto, el silencio y la censura familiares, resignificando el olvido. Esto se suma a la intención de releer las filmaciones para evidenciar detalles reveladores, para hallar indicios útiles para la reconstrucción no sólo de la memoria personal de su padre, sino también de sí misma.

En Esquirlas, el material de archivo representa, a lo largo de todo el documental, tres momentos diferentes. Al inicio, son imágenes tomadas por Garayalde y sus hermanes, que tienen un carácter lúdico y experimental. Antes de la explosión de la fábrica militar de Río Tercero, la dinámica familiar era convencional: risas, peleas sin

sentido entre hermanos, el padre cuidando a los hijos. Cuando el incidente irrumpe en esa dinámica, las imágenes cambian: al principio, buscan testimoniar el caos, la confusión, el terror. Después, el dolor, la pérdida. La dinámica familiar se transforma completamente a la vez que la directora va dejando atrás la infancia, los juegos y las peleas infantiles.

Colocando esas imágenes de la infancia, Garayalde busca, por un lado, interpretar el presente y, por otro lado, revisar esas marcas de la historia que configuraron su identidad actual. Sucede lo que Elizabeth Jelin (2020) quiere decir cuando expone que “los quiebres en esas rutinas esperadas involucran al sujeto de manera diferente. Se juegan allí afectos y sentimientos, que empujan a la reflexión y a la búsqueda de sentido” (p.108). Reconstruir la memoria es, para Natalia, recordar cómo era antes de las explosiones, a qué jugaba, cómo se vinculaba con su círculo cercano, cómo funcionaba su hogar. Aquel acontecimiento funciona como una especie de rito de pasaje de la niñez a la adultez y esto es reflejado en la película: en la primera parte, hay juegos, alegría, ingenuidad. Incluso, la directora cuenta, mediante la voz en off, que los primeros días posteriores a la tragedia, ella y su hermano Nicolás estaban entusiasmados porque salían en la tele, es decir que no tomaban dimensión de lo que estaba ocurriendo en la ciudad de Río Tercero. El quiebre, para ella, y el golpe de realidad, está cuando la madre le pide que deje un rato la cámara y junte sus cosas porque se van de la casa hacia un lugar más seguro. A partir de este momento, el relato toma otra tonalidad y comienzan a aparecer imágenes de políticos intentando aparentar un accidente, gente enojada, gente enferma, muertes, mientras aquello con características infantiles y lúdicas comienza a quedar atrás.

Algo similar sucede en *El Silencio es un cuerpo que cae*, ya que Agustina Comedi está en la puerta de la pubertad cuando su padre fallece y en las imágenes que utiliza en el documental se la puede ver desde muy pequeña hasta los 12 años. Después, comienza otra etapa, donde ella se pone al hombro la cámara y también la construcción de la narrativa familiar. La Agustina adulta aparece en el film mediante la voz en off, pero también como entrevistadora e investigadora que quiere saber qué era aquello que no se decía sobre Jaime cuando ella era una niña. Y, al final de la película, retoma la infancia pero desde su lugar maternal, mostrando una

conversación con su hijo Luca hablando de la libertad, aquello de lo que su padre no le había podido hablar cuando estaba vivo.

De esta manera es como, en los dos largometrajes que se analizan aquí, se explicita el proceso mediante el que las cineastas vas construyendo sus memorias, teniendo en cuenta el pasado pero también el presente y el futuro, enlazando aquellas vivencias y aquellos recuerdos para encontrarle otros sentidos a las experiencias pasadas, revisando los relatos oficiales para cuestionarlos, repensarlos y reconfigurarlos.

2) Primera persona - subjetividad - found footage

En primer lugar, se analizará el material utilizado en las películas tomando el concepto de found footage, teniendo en cuenta que es una técnica que tiene como objetivo hacer visible aquello que no ha sido visto, generando nuevos encadenamientos de sentidos que entran en conflicto con aquellos originalmente asignados y/o con aquellos que permanecían ocultos. Como afirma Jonas Aharoni (2022), el found footage “permite construir parte de la historia desde lo privado para recalcar en lo público, la denuncia y en cuestiones vinculadas con lo político”.

Para crear *El silencio es un cuerpo que cae*, Agustina Comedi rescata cintas de video tomadas con una cámara Sony 8mm por su padre, Jaime Comedi, que era un aficionado y llevaba su cámara a todos lados: bautismos, cumpleaños, actos escolares, viajes. En esas cintas hay más de cien horas grabadas, de las cuales la directora selecciona una pequeña cantidad para el documental. Además, utiliza fotografías familiares de archivo, sobre todo para reconocer personas que, a medida que va investigando, se va enterando quiénes son y qué papel cumplieron en la vida de su padre. Natalia Garayalde, por otro lado, utiliza las cintas de video que grabaron tanto su padre como ella y sus hermanes con una Panasonic. También toma material de archivo de canales de televisión y de vecines de su ciudad natal, Río Tercero.

Las imágenes utilizadas en ambos largometrajes testimonian acontecimientos familiares que dialogan en forma constante con cuestiones del ámbito general devenido en histórico, a través de un montaje que le otorga lógica y sentido. Al hacer un montaje con esta combinación de videos y fotografías con imágenes

actuales, voz en off, entrevistas, música y sobreimpresos, el material de archivo recobra nuevos sentidos. Las directoras se apropian de esos recuerdos y tejen relatos con los distintos elementos, sin dejar de lado su subjetividad, sus experiencias y sus recuerdos personales. “La memoria es una operación de montaje” afirma Koza (2018) y, refiriéndose a *El silencio es un cuerpo que cae*, dice: “los recuerdos, como los planos, se asocian siguiendo una lógica inestable pero inevitable. [...] tras revisar lo filmado por su padre, selecciona los desvíos del centro narrativo de cada video para rastrear la historia del deseo (del padre)”.

En ambos documentales, uno de los recursos más utilizados que dan cuenta de la primera persona es la voz en off que las cineastas utilizan para generar un relato oral que guíe al espectador en la sucesión de imágenes y para ayudar a completar el sentido que ellas les asignan. Esta narración muestra una perspectiva totalmente subjetiva de los hechos y además expone mecanismos de producción de la película, es decir, las directoras le cuentan al espectador en voz alta por qué tomaron las decisiones que tomaron al pensar y realizar la película.

Esos mecanismos expuestos de la realización de la película son una característica llamativa de ambos documentales, que se asemeja a la técnica utilizada en los ensayos audiovisuales. En el caso de *El silencio es un cuerpo que cae*, se nota más que nada en las entrevistas a personas cercanas al padre de la directora, que en muchos casos se resisten a brindar información o a salir en cámara y Agustina decide exponer esas dificultades con las que se encontró a la hora de entrevistarlos. Además, al igual que en *Esquirlas*, la directora explica qué la motivó a hacer un documental, explícitamente mencionan el origen de la idea y el origen de los archivos: por qué tenían tantas cintas de video y por qué decidieron hacer algo con ellas.

Por otro lado, lo explícitamente subjetivo del punto de vista de las directoras no sólo se hace presente mediante el relato en off, sino que, ambas aparecen reiteradas veces en cuadro en los años '90. En su momento, fueron protagonistas de esos videos, siendo niñas. En el caso de Natalia Garayalde, también fue quien miraba a través del lente de la cámara en muchas ocasiones y quien pensaba las tomas o hacia las entrevistas. Agustina Comedi, en cambio, utilizó la cámara por primera vez el día del fallecimiento de su padre. Trabajar con material que ellas mismas

protagonizaron obliga a preguntarse quién mira y a quién mira, y luego, cómo son resignificadas esas miradas poniendo en escena a las infancias que vivieron ambas cineastas.

Además, ambas películas cierran con imágenes actuales de las directoras, en su función de adultas que cuidan. Sobre el final de *El silencio es un cuerpo que cae*, aparece por primera vez Agustina Comedi —que hasta este momento había sido exclusivamente voz en off— hablando con su hijo Luca que está dibujando algo mientras conversan y que, ante la pregunta de Agustina sobre qué es ser libre, le responde: “ser libre significa no tener que estar en una jaula”. Al final de *Esquirlas*, Natalia Garayalde coloca una escena montada para la película en la que aparece cuidando a su padre, ya enfermo de cáncer, en silla de ruedas. Habla de las radiografías de su padre y de su hermana donde se ven los tumores y de las radiografías de los misiles donde se ve que contenían fósforo blanco, un químico muy tóxico, y dice que las imágenes sobreviven a los cuerpos.

En cuanto a la voz en off, en ambas películas, nos brinda el contexto de la mayoría de las imágenes y, en *El silencio es un cuerpo que cae* explica cómo fue el proceso que atravesó Comedi en la búsqueda que significó la realización del documental. La directora narra la película en primera persona y, por lo tanto, desde su posición de hija, no obstante, la mayor parte del tiempo nombra al protagonista como Jaime y no como papá.

Por otro lado, en *Esquirlas*, la voz subjetiva y particular de la cineasta es una voz omnisciente que provee la lógica organizativa de la película. Como expresa Jonas Aharoni (2022), Garayalde como narradora va identificando lugares, fechas y acontecimientos claves que grafican los estragos de lo ocurrido y reconstruyen la historia desde lo privado para recalar en lo público.

De esta manera, en las películas seleccionadas para el corpus de esta investigación, se entrecruza el cine en primera persona con el found footage en un trabajo de montaje, en tanto estrategia discursiva precisa y en tanto regulador de las relaciones entre las imágenes a partir de una memoria desde la que se expanden otras enunciaciones, donde las directoras y directores reencuentran también su subjetividad. De este modo, Panico (2020) menciona que “el uso del found footage no obedece sólo a finalidades retóricas, sino que funciona como verdadero acto de

memoria. Acto que, además, es performativo porque cambia la modalidad del recuerdo de una vida pasada” (p. 36).

Además de la utilización y de la resignificación de las imágenes de archivo, es importante la decisión de las cineastas de emplear también el sonido original de aquellos archivos. Esquirlas tiene muchos momentos donde no hay voz en off ni música. Son escenas en las que sólo está presente el sonido original de las cintas, aún con los ruidos propios de la antigüedad y desgaste del material. Esto permite transmitir de una manera mucho más real el clima de cada situación, escuchar las diferentes voces, los diferentes tonos, los comentarios fuera de plano. Por ejemplo, hay una escena al principio de la película en la que una de las hermanas de Natalia lee una nota del diario que habla de Zulemita Menem, algo que puede considerarse como un guiño o un adelanto de lo que vendrá después, tanto para el espectador como para la misma directora, y también como una muestra del contexto en el que fueron grabadas esas imágenes. A su vez, en las escenas propias del momento de la primera explosión de la Fábrica Militar causa mucho impacto escuchar los sonidos y las conversaciones del momento. En estas secuencias, lo que hace que el espectador pueda sentir el miedo, la sorpresa y el caos causado por aquella situación son el ruido de las explosiones, los gritos, los llantos, los bocinazos, las conversaciones, es decir, el sonido como una tercera dimensión que da profundidad a las imágenes. Como explica Lucrecia Martel en una entrevista realizada por Francisca Palma para La Raza Cósmica, "el cine es 3D a partir de que existe el sonido. La tercera dimensión al cine se lo dio el sonido" (Palma, 2018), cuando hace referencia a que es una parte ineludible de la producción audiovisual, sumamente importante, que permite, por un lado, al espectador sumergirse en la historia de una manera verosímil y, por otro lado, posibilita a la dirección aprovechar esa herramienta para enriquecer el relato. Martel, al respecto, expresa: "el sonido complementa la ya enorme potencia que tiene la imagen en relación con su referente" y agrega que "no hay nada que genere más conocimiento del otro que el registro de la voz", por lo que la decisión de Natalia Garayalde de que sea su voz la única que narra la historia en off no es al azar, sino que se complementa con esta idea de un relato profundamente subjetivo.

Lo mismo ocurre en *El silencio es un cuerpo que cae*. En este caso, la voz en off ocupa más tiempo, sin embargo, también se incluye el sonido original de algunas

imágenes y se puede escuchar, por ejemplo, la caída del padre del caballo, es decir, lo que causó su muerte. Algo que no sólo le da el título al documental sino también algo inusual —no es común que una persona grabe su propia muerte— que la directora utiliza a su favor: toma al caballo como un símbolo de masculinidad y a esa caída como una metáfora de aquello que su padre nunca pudo domar y que terminó por matarlo. Y además esa caída/muerte es el principio del descubrimiento que luego haría la hija sobre el pasado de su padre. Si bien ese día Jaime Comedi murió realmente, una parte de él, según sus viejos amigos, ya había muerto cuando nació su hija fruto del matrimonio con una mujer.

También en este caso el sonido sirve de herramienta para leer el contexto de las imágenes, para saber cómo era el trato entre las personas, cómo se nombraban entre ellos, cómo se vinculaban. En aquellas conversaciones y voces, muchas veces fuera de cuadro, Agustina intenta encontrar indicios sobre aquellas respuestas que está buscando, luego de aquella sentencia que afirmaba que con su nacimiento una parte de su padre había muerto para siempre. Pero lo más relevante en cuanto a la dimensión sonora está en la posibilidad de recrear una época y los distintos contextos en los que fueron tomadas las imágenes. El sonido, además, proporciona una cantidad de información que sería prácticamente imposible incluir en las imágenes o en el relato oral, como mencionamos antes, los tonos de voz, las formas de tratarse entre los miembros de la familia, los acentos, los modismos, la música de fondo. En palabras de Martel, si bien ella se refiere generalmente al cine de ficción, lo que se logra es “generar con el sonido una cosa que no viene impuesta al argumento, sino que es parte misma del argumento” (Palma, 2018).

En el caso puntual de estos dos documentales, el sonido de las cintas brinda información inédita y valiosa, que no es posible conseguir en otro lado y que, principalmente en el ejemplo de *El silencio es un cuerpo que cae*, ayuda a seguir los rastros semiocultos de la historia familiar no oficial. En esta película, también, el sonido en las entrevistas es clave para entender qué dijeron las personas entrevistadas por Comedi y cómo lo dijeron. La resistencia a hablar de un tema tabú y enterrado en los recuerdos personales de cada entrevistado se presenta de manera clara en la mayoría de las escenas, y si la directora hubiese decidido plasmar la información obtenida mediante su voz en off, por ejemplo, hubiese perdido gran parte del sentido o no hubiese causado el mismo impacto. En

Esquirlas, por su parte, es interesante escuchar cómo los ciudadanos de Río Tercero daban su opinión, en contraposición a lo que las autoridades provinciales y nacionales expresaban en conferencias de prensa y reportajes, descreyendo desde el minuto cero de la posibilidad de un accidente y defendiendo siempre a los trabajadores de la fábrica.

3) Atravesar la frontera entre lo doméstico y lo público

“Las armas casi nunca son del pueblo, papá”, dice Natalia Garayalde en un momento de la película. Le habla a su padre de los años ‘90, pero desde la actualidad, luego de ver y escuchar los archivos en los que el padre investiga, reclama, se queja y se hace preguntas sobre las responsabilidades políticas y las consecuencias de las explosiones en Río Tercero, como si estuvieran manteniendo una conversación mano a mano, una conversación privada, íntima pero que en realidad escuchan los espectadores y no el protagonista. Una conversación en la que se ven invertidos los roles, ya que el padre de Natalia plantea algo en lo que, para ella, visto desde su posición actual de adulta, peca de ingenuo y a lo que ella le responde como si se tratara de un niño.

Al mismo tiempo, Garayalde elige contar el relato con pautas que denotan que aquello fue experimentado por una niña que prestaba atención a detalles que podrían parecer insignificantes pero que dan cuenta de cómo ella vivió aquellos acontecimientos. En Esquirlas, a través de la voz en off que acompaña al espectador durante todo el documental, se notan expresiones que manifiestan subjetividad y también afectividad, intimidad. La directora habla del olor de la ciudad antes de las explosiones, por ejemplo. También cuenta que, durante las explosiones, no encontraban a una de sus hermanas entonces ella escribió el nombre en su cuaderno para mantenerla viva, y que después de aquella tragedia no se animaba a dormir sola. La inocencia, la capacidad infantil para captar los detalles y la ternura son plasmadas por la directora para salir de la narración meramente informativa y pasar a un relato profundamente subjetivo y afectivo. Por otro lado, al lograr sumergir a los espectadores en el clima propio de cada escena familiar además de mostrar lo sucedido, el documental logra el objetivo de contar lo sentido por aquella niña a punto de pasar a la adolescencia durante un evento traumático.

Agustina Comedi también menciona detalles y recuerdos con la impronta infantil con la que los vivió. Por ejemplo, recuerda cuando en la escuela le pidieron llevar una foto familiar y poner los nombres de cada integrante que aparecía en la imagen. Ella llevó una imagen del casamiento de los padres y luego se dio cuenta de que el testigo no tenía el nombre colocado: era Néstor, amigo y ex pareja de su padre. También recuerda el momento en el que, mientras la llevaba a la escuela, Jaime se

enteró por la radio que había muerto Freddie Mercury y cómo esa noticia lo afectó aunque ella no entendiera en aquel momento el verdadero motivo: Néstor estaba enfermo de VIH, a punto de morir también. Son estos algunos de los recuerdos que ayudan a Comedi a atar los cabos necesarios para llegar al hueso de ese secreto que su padre y toda la familia se había ocupado de mantener con el objetivo de alinear el relato familiar con las reglas de la sociedad cordobesa de aquella época. Al decir que es un relato individual pero que también se extiende hacia lo colectivo, se abre la pregunta sobre cuántas personas habrán atravesado situaciones similares, a las que la coyuntura social y política obligó a tomar decisiones dejando de lado sus deseos e identidades y que podrían verse reflejadas en la historia que cuenta *El silencio es cuerpo que cae*. Al mismo tiempo, otras personas seguramente desconocían de la existencia de relatos de vida como este y, al hacerlo público a través de un documental, se hacen visibles.

De esa forma, las directoras hacen de aquellas historias anecdóticas e infantiles, una herramienta que permite rastrear cómo fueron vividos ciertos hechos sin intentar dejar de lado la subjetividad sino todo lo contrario, anclándose en ese aspecto del relato para hacer de aquello tan personal algo político. Esa forma de narrar deja ver, también, el andamiaje sobre el cual se fueron construyendo sus identidades y cómo éstas fueron cambiando con el correr de los años y con las vivencias de cada una. En este punto, también podríamos sumar lo que plantea Jelin (2002), cuando expresa que “las mujeres [...] Recuerdan en el marco de relaciones familiares, porque el tiempo subjetivo de las mujeres está organizado y ligado a los hechos reproductivos y a los vínculos afectivos” (p.111).

Entonces, la memoria construida a partir de estos archivos es individual y colectiva al mismo tiempo. Ambos documentales responden a las necesidades personales de sus directoras de volver a las raíces, de indagar en la historia familiar y recuperar recuerdos y relatos de aquellos familiares fallecidos. En tanto que las directoras pretenden recordar a sus familiares cercanos, también se plantean como objetivo visibilizar y mantener vivos los recuerdos de toda una comunidad: del colectivo LGBTIQ+ de la época de los años '70 en Argentina —puntualmente en la ciudad de Córdoba— en un caso, y de la ciudad de Río Tercero y el trágico incidente que padeció en 1995 en el otro. Al final de *Esquirlas*, Natalia Garayalde dice que podría poner imágenes de los sobrevivientes de la guerra de los Balcanes —donde se

lanzaron misiles fabricados en Río Tercero y enviados de contrabando— y aprenderse los nombres de los muertos pero en cambio, expresa: “la historia me lleva a casa”.

Por otro lado, al incorporar una mirada vinculada a la perspectiva de género en la construcción de la memoria y, por tanto, de la identidad, emerge una dimensión interesante que conduce a pensar los lugares de las directoras en sus respectivas familias: tanto Natalia como Agustina ocupan el lugar de hija, ambas se encuentran en la época en la que pasan de la niñez a la adultez y, además, sus roles dentro del seno familiar toma otro carácter al convertirse en las encargadas de recuperar, conservar, releer y resignificar el archivo familiar. Pero también lo que se pone en juego al considerar que los documentales están narrados por mujeres es la capacidad de darle publicidad a esas historias. Teniendo en cuenta que, por las dinámicas del sistema patriarcal, “las mujeres tienden a recordar la vida cotidiana, la situación económica de la familia, lo que se suponía que debían hacer en cada momento del día, lo que ocurría en sus barrios y comunidades” (Jelin, 2002, p.103), Comedi y Garayalde logran aprovechar esa capacidad adquirida por las mujeres para narrar historias que luego logran trasladar al ámbito público, dándole voz a aquellas experiencias, haciéndolas trascender el entorno doméstico.

A modo de cierre

Por último, es importante establecer algunas conclusiones generales que ayuden a sintetizar las ideas desarrolladas a lo largo de este trabajo de investigación.

En primer lugar, quedó en claro que el trabajo sobre los archivos tanto en *El silencio* es un cuerpo que cae como en *Esquirlas* se vincula no tanto con una cuestión preservacionista ni utilitarista de las imágenes sino más bien con una resignificación de las mismas, a partir de un trabajo de interrogación que permite a las directoras enlazar el pasado con el presente y construir nuevas narrativas sobre los hechos. Esto se logra en ambas películas tomando imágenes de las cámaras domésticas que tenían las familias de las directoras en los años '90 y enunciando desde la primera persona, mientras relatan situaciones personales que tienen que ver, al mismo tiempo, con asuntos colectivos.

La construcción de esas nuevas narrativas también se relaciona con la búsqueda de la propia identidad de cada directora y, al mismo tiempo, según teoriza Jelin (2020), con una identidad colectiva, ya que al trazar relatos en común se elabora la memoria que, según esta autora, es individual y social en simultáneo, por lo que aquellas narraciones que parten de archivos personales e íntimos luego hacen eco en lo colectivo.

La memoria es, entonces, una construcción social narrativa y el archivo es un pilar material en el que ésta se sostiene. Esa resignificación del pasado que hacen tanto Natalia Garayalde como Agustina Comedi, se vincula directamente con la necesidad de crear nuevos relatos sobre el pasado de sus familias. Entonces, si se considera, como ya se expuso anteriormente, que la identidad es una construcción y no algo estanco o predeterminado, se puede concluir en que estas películas se tratan de procesos de búsqueda de la identidad.

Asimismo, al ser documentales subjetivos, es decir, largometrajes que narran hechos reales desde la primera persona, tienen algunas similitudes formales. Por un lado, la utilización del recurso de la voz en off que habla en primera persona, desde una perspectiva completamente subjetiva, colocando a las directoras en el centro de los relatos, incorporando detalles que revelan cómo ellas han atravesado los hechos

que se cuentan y también cómo la creación de las películas fue fundamental en los procesos personales de cada una. En los dos largometrajes analizados se emplea este recurso para orientar al espectador, contextualizar las imágenes y también para comentar algunos de los procesos atravesados durante la producción de los mismos, brindándoles un tono cercano al ensayo audiovisual en ese sentido.

La utilización de la técnica del found footage o metraje encontrado es otra de las características compartidas por estas obras cinematográficas, que consiste en retomar material de video, incluyendo también el sonido original de las cintas, sumando en el posterior montaje fotografías, material de archivo televisivo, entrevistas y escenas actuales. Mediante esta técnica las autoras buscan revisar el archivo y resignificar ese material y construir nuevas narrativas individuales y sociales a partir de esos videos.

En *El silencio es un cuerpo que cae* la directora emplea entrevistas actuales realizadas a personas que habían sido cercanas a su padre en los años '70, lo cual acerca mucho al espectador a la búsqueda de respuestas por parte de Agustina ya que parece que va descubriendo información a la par de ella. En *Esquirlas*, en cambio, las entrevistas son de la época de las explosiones: muchas son archivo de canales de televisión y otras son entrevistas realizadas por Natalia y su hermano a modo de juego, enunciando desde sus miradas de niños preguntas que luego se resignifican en el presente de la película.

Por otra parte, uno de los objetivos planteados al comienzo de esta investigación propone explorar el contexto en el que fueron producidos los documentales, haciendo un breve recorrido por la historia del cine nacional y mencionando algunos antecedentes y el contexto actual del documental argentino, específicamente el que relacionado con historias que incluyen archivos familiares, teniendo en cuenta las características de la producción cinematográfica argentina después de la última dictadura y también a partir del llamado Nuevo Cine Argentino (NCA) y su cambio de paradigma. En primer lugar, es en la dirección de los dos largometrajes donde se ve reflejado el aumento de la participación de las mujeres en cargos de esa índole. Además, Pablo Pachilla (2022) expresa que en los últimos años en Argentina aumentó la producción de documentales subjetivos, sobre todo a partir de la producción de películas hechas por hijos de desaparecidos, generando relatos

desde otros puntos de vista, poniendo en escena las ausencias y los duelos. En este punto, también es factible relacionar el hecho de que tanto Esquirlas como El silencio es un cuerpo que cae tengan algunas características tomadas del ensayo audiovisual ya que hay antecedentes que tienen que ver con las propuestas estéticas del NCA. Es decir, son películas que dejan expuestas cuestiones que no son incluidas en los documentales más tradicionales, como por ejemplo los inconvenientes surgidos durante la realización. A su vez, son obras que no buscan exponer verdades sino relatar hechos que sucedieron pero dejando en claro que son puntos de vista, sin buscar la objetividad que en ocasiones se le exige a este género cinematográfico.

Todo esto también se vincula con lo expuesto sobre los ámbitos público y privado, al analizar documentales que relatan historias individuales, provenientes del entorno doméstico y familiar pero que son pensados para un público más amplio y para ser proyectados en ámbitos públicos, se borran ciertos límites entre estas dos esferas. De esta manera, las narraciones personales se convierten en muestras de lo sucedido en un cierto contexto sociohistórico. Como se expuso en el desarrollo del trabajo, por un lado, el relato que Agustina Comedi elabora en El silencio es un cuerpo que cae es la historia personal de Jaime, su padre, pero también es la historia de muchas personas que sufrieron la represión durante la década de 1970 en Argentina, particularmente en lo referido a su orientación sexual. Por otro lado, la historia que cuenta Natalia Garayalde en Esquirlas refleja lo vivido por su familia durante y después de la tragedia de 1995 cuando explotó la Fábrica Militar, pero también expresa lo que atravesaron sus vecinos de Río Tercero y la vinculación de ese hecho con el contexto político nacional e internacional. De este modo, las películas dejan ver cómo esta manera de construir narrativas documentales deja expuesta la imposibilidad de pensar por separado a las esferas pública y privada.

Por otro lado, respondiendo a la pregunta acerca de la resignificación del material de archivo planteada al inicio del presente trabajo, es posible afirmar que tanto Comedi como Garayalde realizan un trabajo que va más allá del simple reemplazo de las imágenes. Por el contrario, realizan un trabajo de revisión e interrogación que las lleva a pensar las imágenes desde otro punto de vista y a construir nuevos sentidos acerca de ellas. Además, las directoras toman esos videos, los enmarcan en otro contexto y los piensan para otros espectadores, teniendo en cuenta que estas cintas

caseras fueron concebidas en primera instancia para ser consumidas en el seno familiar, y que después pasaron a formar parte de películas accesibles para todos.

Siguiendo estos planteamientos, se puede pensar, entonces, que esta resignificación de los archivos familiares tiene una relación con la búsqueda de nuevas narrativas del pasado de las directoras y, por ende, de sus memorias y sus identidades. Por lo tanto, estos documentales no sólo relatan un fragmento de las vidas personales de las directoras y sus familias sino que ponen de manifiesto el papel fundamental de los archivos en la construcción de la memoria. Y, además, las dos películas permiten ver que esos procesos de construcción de memoria e identidad no son individuales sino que tienen un correlato colectivo y suceden en un contexto social, político e histórico que no les es ajeno.

Bibliografía

Aguila, M. (2022). Natalia Garayalde y sus Esquirlas, laFuga, 26. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/natalia-garayalde-y-sus-esquirlas/1116>

Alcalá Anguiano, F. (2022) El documental subjetivo, la presencia del cineasta como estrategia retórico-emocional. *Cine Documental*, 24, pp. 62-83.

Bernades, H. (2021) "Esquirlas": una obra maestra, Página 12. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/365381-esquirlas-una-obra-maestra>

Bertolino, P. (2014) *En primera persona. La representación del pasado reciente en los filmes documentales de hijos de desaparecidos*. (Tesis de grado). Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Rosario, Argentina.

Carnevale, G. (2017) El archivo como práctica artística y activismo. Trabajo presentado en el seminario internacional Archivos del común II. El Archivo Anómico del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Catalá, J. y Cerdán, J. (2008) Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la Filmoteca*, 57, pp 6-25.

Colacrai, P. (2013) Memoria y archivo, un acercamiento a los dispositivos digitales. recuperado de oai:sedici.unlp.edu.ar:10915/32458

Cuevas Alvarez, E. (2008) "Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta", en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*, T&B Editores, Madrid, 2008, pp. 101-120.

De Hauwere, K. (2012) *El uso de fotografía, voz y trabajo de duelo en el cine de la segunda generación. Análisis de filmes hechos por hijos de desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.

Font, C. (2018) Agustina Comedi - Homenaje y reivindicación, Metal. Disponible en: <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/agustina-comedi-homenaje-y-reivindicacion>

Giorgi, G. (2018) El archivo de las imágenes, el desorden de las familias, Kilómetro 111. Disponible en: <http://kilometro111.cine.com.ar/el-archivo-de-las-imagenes-el-desorden-de-las-familias/>

Guardiola Sanchez, I. (2015) *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales* (Tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Guarini, C. (2009) El 'derecho a la memoria' y los límites de su representación, en Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós

Guasch, A. (2005) Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia* (5), pp. 157-183.

Hall, S. (2003) Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En S. Hall et. al (Ed.) *Cuestiones de identidad cultural* (pp.13-39). Buenos Aires: Amorrortu.

INCAA (2022) *La industria audiovisual argentina desde una perspectiva de géneros 2021*. Buenos Aires: INCAA.

Jelin, E. (2000) Memorias en conflicto. *Puentes, Núm. 1*, pp. 6-13.

Jelin, E. (2002) El género en las memorias. En E. Jelin *Los trabajos de la memoria* (99-115). Madrid: Siglo XXI.

Jelin, E. (2020) Género, familia y derechos humanos, en Cerruti, M., Da Silva Catela, L., y Pereyra, S. (comps), *Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*, Buenos Aires: CLACSO.

Jonas Aharoni, G. (2022) Esquirlas: Cuando imágenes de las esferas de lo público y lo privado se entrelazan y reconstruyen la historia reciente. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (2022/2023), *Cuaderno 163*, pp 101-112.

Murguía, E. (2011) Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales, Núm. 41*, pp. 17-37.

Miccio, J. (2021) Sobre Esquirlas, de Natalia Garayalde. *Calanda*. Disponible en: <https://calandacritica.com/2021/12/06/sobre-esquirlas-de-natalia-garayalde-por-jose-miccio/>

Noriega, E. (s.f.) Notas sobre found footage. *Arte e investigación*, 8, pp. 136-139.

Pachilla, P. (2022) Tres hipótesis sobre el cine documental familiar en Argentina (2001-2021). *Dixit* 36(2), pp. 23-39.

Palma, F. (2018) La caja de herramientas de Lucrecia Martel, *La Raza Cósmica*. Disponible en: <https://razacomica.cl/sitio/2018/06/25/la-caja-de-herramientas-de-lucrecia-martel/>

Panico, M. (2020) Posmemoria, traducción y montaje del recuerdo. *Tópicos del Seminario, Semiótica y posmemoria I*, núm. 44, pp. 29-49.

Perez Rial, A. (2015) *La puesta en escena de lo cotidiano familiar en el cine argentino de ficción hecho por mujeres (2000-2010)* (Tesis de maestría). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.

Pezzola, L. (2021) *Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria* (Tesis de maestría). Facultad de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València, España.

Piedras, P. (2009) El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Valenzuela, V. (2011). Giro subjetivo en el documental latinoamericano, *laFuga*, 12. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>

Veliz, M. (2020) Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo. *Culturales*, 8, e453. <https://doi.org/10.22234/recu.20200801.e453>