

Fecha de recepción: enero 2024
Fecha de aceptación: febrero 2024
Versión final: marzo 2024

El documental y su época. Films estrenados en pandemia en la Argentina

Emiliano Basile^(*)

Resumen: La pandemia ha trastocado todas las actividades y la producción audiovisual nacional no fue la excepción. Hubo en los últimos años una proliferación de documentales de “material encontrado” (lo que se conoce mundialmente como *found footage*), películas realizadas casi en su totalidad en salas de montaje con material de archivo preexistente. Un tipo de trabajo que puede realizarse con equipos muy reducidos, algunas veces sólo el realizador y un asistente vía zoom.

El propósito de esta investigación es analizar la producción audiovisual nacional realizada durante la pandemia y encontrar en estos films los vestigios de nuestro tiempo, el anclaje temático, narrativo y cinematográfico, que den cuenta de un aquí y ahora.

Palabras clave: pandemia - memoria - documental

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 33]

^(*) Diseñador de Imagen y Sonido (UBA, 2004), Licenciado en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (UNSM, ENERC, 2008) y Profesor de la Universidad de Palermo en el Área Multimedia digital de la Facultad de Diseño y Comunicación.

El documental ha trabajado mucho la idea de documento del pasado, de testimonio, y en el documental en primera persona particularmente, hay una marca de nostalgia que hace que el espectador adquiriera cierta competencia en la visualización de esos trabajos. (C. Kriger, comunicación personal, enero de 2021)

A modo de introducción

Desde sus orígenes el documental ha sido considerado el formato cinematográfico más fiel a la hora de representar la realidad. Su valor de verdad construido en base a la no intervención sobre el objeto representado, le ha otorgado esa cualidad. Un imaginario que hoy reconocemos como falaz, al entender que mientras haya un realizador con su subjetividad, intereses y manera de ver el mundo detrás del lente de la cámara, hay un filtro que interviene en la representación. Sin embargo aún hoy, el documental en sus múltiples formas, de ensayo, de observación, de experimentación, sigue delante de la ficción en el papel de presentarse como el reflejo de mayor fidelidad frente a la realidad.

Los hermanos Lumière en el inicio del cinematógrafo, la escuela documental inglesa afianzando lo que Noel Burch (1970 [2017]) denominó como MRI (modelo de representación institucional) y hasta el neorrealismo italiano que, desde relatos ficcionales, amplió su horizonte en la búsqueda de un nuevo realismo cinematográfico incorporando recursos provenientes del cine documental, son todos casos donde se observa la convivencia de ficción y realidad. El denominado cine militante en Latinoamérica y hasta los cruces contemporáneos entre géneros, como el falso documental, fueron movimientos que estuvieron a la vanguardia del quehacer cinematográfico en la búsqueda de representar la sociedad del momento. Quizás por su versatilidad, sus equipos de trabajo reducidos, su no dependencia del éxito en taquilla, fue posible que el documental sea el formato de mayor velocidad a la hora de presentarse como un espejo de época.

La llegada de la pandemia provocada por el Covid-19 a nivel mundial puso una vez más en jaque a la producción cinematográfica mundial y Argentina en particular. Y otra vez, fue el documental el formato cinematográfico utilizado por los cineastas para registrar aquello que transcurría. Pero esta investigación no se encargará de hablar de las variadas películas filmadas por Zoom, o los videos caseros realizados con teléfonos que mostraron el confinamiento, la incomunicación o la interrupción del vínculo social, familiar o amoroso. En cambio, sí hablaremos de un puñado de películas que utilizaron el impedimento de salir a filmar, la sensación de fin de época, la puesta en perspectiva de la vida con mirada al pasado, e intentaron convertir la limitación en una virtud. Películas documentales que utilizaron el momento histórico para trazar un puente con el pasado, intervenir el material de archivo de otras épocas para hacerlo dialogar con el presente, cuestionando ese ayer y repensando el hoy.

Estos films, trabajan sobre la memoria colectiva de una sociedad y son un fiel representante de su época y de su gente. Una puesta en abismo en retrospectiva para pensar la construcción de la idiosincrasia nacional, de una forma de ser, sentir y vincularse. Temas como el rol de la mujer se harán presente de manera consciente o inconsciente en las obras, el diálogo con la historia oficial puesta en crisis por la representación, así como también la recuperación de un pasado negado o parcial para recomponer los datos faltantes. La pandemia en estas obras no es sólo el contexto histórico en el que fueron producidas, es una marca de época que se presenta a través de sus temas, de sus diálogos y de sus imágenes. Es una necesidad de contar con urgencia aquellos vestigios ocultos en los

recuerdos que en esta situación extraordinaria salen a la superficie. Son esos fantasmas detrás de los materiales de archivo que mejor hablan de la sociedad que somos, fuimos o queremos dejar de ser.

El documental y su época

Los inicios

Todo comenzó allá por el siglo XIX cuando los hermanos Auguste y Louis Lumière inventaron el cinematógrafo y estaban también construyendo, sin saberlo, el cine documental. Su invento era capaz de registrar una imagen de lo real, maneras de vivir y de ser de la sociedad del momento. La reproducción mecánica de imágenes en movimiento demostraba la capacidad de “atrapar” el tiempo, de contener un instante de ese transcurrir de la existencia. Podemos valorar la especificidad del arte recién creado (aunque todavía no fuera considerado como tal -deberán pasar al menos cincuenta años para que esto suceda-), y reflexionar acerca de cómo suponía devolverle a la sociedad de entonces su propio reflejo. Estamos en la era positivista en la que el avance de la ciencia articula los inventos del momento y por eso la importancia en plena industrialización europea de darle lugar y reconocimiento a esta novedosa técnica. Los hermanos Lumière hacían documentales sin saberlo, o al menos, en un primer momento cuando la división genérica aún no se aplicaba a la producción cinematográfica.

Al otro lado del océano, Thomas Edison creaba el kinetoscopio, un artefacto que también reproducía imágenes en movimiento pero con una lógica diametralmente diferente: un cine comercial y de espectáculo, que sienta las bases del Hollywood de años posteriores. Edison filmaba secuencias teatrales con un decorado en donde una o dos personas representan un número del vodevil. Para ver las reproducciones de imágenes filmadas había que colocar una moneda en la ranura y mover la manivela, dando lugar a una expectación de corte individual. Edison pensaba en términos de entretenimiento y de privacidad, movilizar en el espectador los instintos ocultos en sociedad, conectarlo desde sus entrañas mediante un espectáculo redituable. En cambio, los hermanos Lumière documentaban el mundo con sus cámaras enviadas a todas partes del globo a registrar las sociedades y sus movimientos cotidianos. En un evento colectivo se daban a conocer las imágenes documentales captadas y los concurrentes celebraban el mundo expuesto en la pantalla.

Los comienzos en Argentina

El 18 de julio de 1896 el cinematógrafo de los Lumière tiene una función en el teatro Odeón de la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Sólo seis meses después del evento en Francia, estábamos en Argentina viendo las curiosidades que despertaba el invento

de los franceses en nuestra tierra. Más rápido que pronto, las casas fotográficas de Max Glücksman adquieren el cinematógrafo y envían a sus empleados a registrar lugares de Argentina. La historia cuenta que las vistas de Avenida de Mayo fueron las primeras realizaciones nacionales. Algo que no puede comprobarse porque las películas están perdidas. Eugenio Py, Eugenio Cardini, Federico Valle y Alcides Greca, fueron algunos de los inmigrantes que dieron forma al primer cine argentino. Y fue documental. “La toma de vistas, las actualidades, el cine científico, el cine de viajes etnográficos y el documental histórico, son las primeras formas que adopta el registro documental en la Argentina en el período 1897-1925” (Piedras, 2014: 24). Si bien la Avenida de Mayo fue hecha a modo y semejanza de las ciudades europeas, esa calle ubicada en el centro porteño fue retratada con la impronta de la época. “Años después, Federico Valle continuaría con esta tradición, con el desarrollo de los noticieros semanales, con su Film Revista Valle.” (Padrón, 2015). Registrar la realidad en formato documental se convierte en una práctica recurrente que invita a buscar en esos films la marca de una época.

El documental tradicional

Tal vez tal definición no exista en estos términos, debido a que hablar de documental tradicional -o convencional- remite a una denominación a posteriori del ejercicio de registrar la realidad. Visto con el “diario del lunes” existió -y existe aún- un modo de realizar este género cinematográfico que se piensa como la expresión más fiel y objetiva de los hechos capturados y reproducidos en la pantalla. Una manera de narrar con cierta solemnidad, desde un lugar de saber y una mirada de poder absoluto sobre el universo representado. Una forma audiovisual casi incuestionable en el reflejo de la realidad. Una realidad registrada en estado puro.

Sin entrar en cuestiones filosóficas del tipo “¿qué es la realidad?” que nos llevaría a otro campo de discusión, podemos afirmar que hoy en día se sabe que es imposible que un realizador registre un hecho sin intervenir dado que su sola presencia, principios, educación, prejuicios, cultura, religión, concepción de mundo, intervienen entre el lente de la cámara y el objetivo. Por más que la cámara esté ubicada en un lugar distanciado y sea imperceptible su presencia, que los elementos de la puesta en escena no sean alterados y que la acción simplemente “suceda” delante del objeto a retratar, hay una serie de decisiones conscientes e inconscientes que intervienen en esa realidad.

¿Pero por qué seguimos insistiendo entonces con este concepto anticuado y sin razón de ser? Porque de una manera u otra este “formato” obligó a definir modos de representación asociados a este género. Por ejemplo, supongamos un documental sobre leones. Vemos a los leones desenvolverse naturalmente en la estepa africana; los animales juegan, se pelean entre ellos, corren a capturar una presa, duermen. Una voz omnisciente en *off* (alguien que no vemos) nos habla de su sistema reproductivo, su manera de alimentarse, su comportamiento en manada, etc. ¿Quién puede atreverse a cuestionar el saber del interlocutor? ¿Por qué nos mentiría sobre el accionar de los felinos si esa modalidad de representar es la apropiada para enseñarnos sobre ellos?

El recurso narrativo didáctico sugiere una enseñanza y el espectador, que reconoce el recurso, la acepta como tal, sin cuestionamiento alguno. No hay motivo para dudar del saber del hablante, si está en el lugar del hablante y del saber. Lo mismo sucede con el especialista entrevistado. Si alguien aparece en escena en tres cuartos perfil (composición de plano utilizado habitualmente para las entrevistas) y con un zócalo que nos indica que es doctor en algo asociado al comportamiento de los leones, no dudamos de su voz de autoridad sobre el tema. Con la misma finalidad vemos material de archivo (que pueden ser documentos, imágenes fotográficas, o cualquier elemento que reafirma lo dicho). Nadie cuestiona el discurso porque el modo de representar sugiere que es válido. Lo que no quiere decir que lo sea, sino que no existiría el falso documental.

Es decir que hay unas nociones, recursos estilísticos y técnicos que el imaginario social asocia al documental y que, justamente, el documental subjetivo viene a poner en relevancia; a desacreditar, cuestionar, modificar, desacralizar y deconstruir una práctica en la elaboración de “la verdad absoluta” en términos de discurso filmico.

El neorrealismo italiano

Quizás el primer movimiento cinematográfico que empezó a tomar las herramientas discursivas del documental y fusionarlo con la ficción haya sido el neorrealismo italiano. Y si no lo fue, es su importancia y relevancia en la historia del cine, lo que lo destaca y pone en un lugar primordial. Nacido en la posguerra luego de que Italia quedó semi destruida, este movimiento cinematográfico propulsado por un grupo de jóvenes cineastas de ideologías de izquierda, que se oponían al fascismo de Mussolini, buscó despegarse del cine clásico dando un vuelco realista a la filmografía italiana.

La definición exacta de esta tendencia artística surge de la idea del director de cine y profesor del Centro Experimental Umberto Barbaro. El Neorrealismo se basaba en la corriente “realista poética” que enfoca la realidad de distintas formas y donde los hechos cotidianos, los dramas, las cosas, estaban descritos con la sensibilidad de la poesía. (Fernández Verdeal, s.f.: 4)

El cine italiano tiene una trayectoria de larga data, basta ver el magnífico recorrido personal que hace Martin Scorsese en el documental *Mi viaje a Italia (Il mio viaggio in Italia, 1999)* para dar cuenta de la cantidad de producciones y cineastas surgidos a lo largo de los años: el cine *pemplum* durante el cine mudo, con mega producciones de gladiadores romanos entre las que se destaca Cabiria; el cine sonoro clásico a imagen y semejanza del cine de Hollywood de los años 30 y 40, cine por excelencia del período de Mussolini, el dictador italiano primero aliado a la Alemania Nazi en la Segunda Guerra Mundial y después ocupada por los nazis; con el neorrealismo italiano se marca un quiebre no sólo en la cinematografía italiana, sino a nivel mundial, siendo reconocida internacionalmente *Roma ciudad abierta (Roma, città aperta, 1945)* de Roberto Rossellini.

Los jóvenes realizadores pretendían oponerse a ese cine pasatista y escapista de la realidad italiana de la guerra. Películas de distracción que, según ellos, no daban cuenta de las dolencias que atravesaban sus pueblos. Para cambiar el discurso oficial había que transmitir el mensaje de otra forma. Por eso el neorrealismo busca dar cuenta de los problemas del pueblo italiano en un aquí y ahora.

La producción del cine neorrealista italiano surge de la limitación convertida en virtud por los realizadores. Mussolini había sido colgado y muerto y también reinaba un vacío institucional.

Los famosos estudios Cinecittá, aún existentes en la ciudad de Roma, construidos con la forma y función de los estudios de Hollywood, habían sido utilizados como campo de refugiados durante la contienda bélica, y en parte bombardeados. Filmar allí no era una opción. El material virgen no se importaba como una infinidad de insumos básicos debido al deterioro en que se encontraba Italia.

¿Qué hicieron los cineastas? No había estudios, filmaron en la calle, no había material virgen (celuloide), utilizaban material vencido, no había dinero para contratar grandes estrellas, utilizaban gente común que oficie de actores no profesionales. De igual modo, la falta de iluminación artificial se reemplaza con iluminación natural, se doblaban las escenas en postproducción por la dificultad de grabar sonido ambiente. Lo que había era urgencia, la urgencia de sacar la cámara a la calle y filmar lo que sucedía. Las historias se contaban solas delante de la cámara, el modo documental había priorizado la emergencia social. Había nacido un nuevo modo de hacer cine, había nacido el neorrealismo italiano.

El neorrealismo no es nada, tan sólo una idea, un punto de vista, una actitud moral. Esta definición de Cesare Zavattini explicaba con claridad que el neorrealismo fue más un medio para documentar una realidad social -utilizando principalmente el cine y la fotografía- que una corriente artística. La supuesta realidad tendía a ser pretenciosa, y la oposición interna por parte del sector cultural de ideología izquierdista, se opuso a un estilo oficialista realista. Por ésta y otras críticas, el Neorrealismo pasa a la historia; el nuevo germen del cine italiano pedía paso, se dejaba de lado la pura crónica desnuda y volvía a resurgir la novela y la narración artística. (Fernandez Verdeal, s.f.: 9)

Sucesos argentinos y Tire Dié

Quizás la forma cinematográfica por excelencia que viene al imaginario colectivo cuando hablamos de las características de documental tradicional o convencional de nuestro país estén presentes en *Sucesos argentinos*, el noticiero cinematográfico utilizado en el período anterior a la televisión (aunque por algún tiempo haya convivido con la pantalla chica) por cumplir con todos los elementos constitutivos del género. Estamos hablando de los años 30, 40 y 50, siendo su primera emisión en 1938. En tiempos donde el público iba al cine a ver una película de ficción, la proyección de *Sucesos argentinos* antecede al film principal siendo el momento de “realidad” dentro de la sala de cine. La gente se informaba con

imágenes y una voz omnisciente que “guiaba” la mirada y decía cómo había que entender esa realidad. Imágenes de archivo, reflejo de la época, algunas voces de especialistas, etc.; todos los recursos que construyen valor de verdad en la pantalla. Con esa impronta se transmitía el discurso oficial (de los gobiernos, estados, u otro organismo de poder) para adoctrinar las mentes de los espectadores. Basta recuperar el episodio titulado “El extraño mundo de los hippies” (<https://www.youtube.com/watch?v=TazBB-kuW4g>) para darnos una idea de qué estamos hablando.

No es casual que *Tire Dié* comience entonces a imagen y semejanza de un episodio de *Sucesos argentinos*. El mediometraje documental producido y coordinado por Fernando Birri y realizado por un grupo de estudiantes de la flamante Escuela de Cine Documental del Litoral, que pertenecía a la Universidad de Santa Fé, abre con imágenes aéreas de aquella provincia, y una voz en *off* omnisciente (el actor Ángel Magaña) brinda una serie de estrictos datos estadísticos sobre la población, información irrefutable pero también, intrascendente. La cámara se aleja de la zona urbana para “aterrizar” en la villa de emergencia construida en los márgenes de la ciudad. Allí, un grupo de niños habitantes de esos barrios corren junto al tren pidiendo a los pasajeros que les arrojen 10 centavos. Las imágenes son de una crudeza pocas veces vistas en un documental y en Argentina. Por primera vez esos rostros se veían en la pantalla y movilizaba a la platea. El cine documental exploraba con su cámara testigo la marginalidad e injusticia social en su estado más puro. Nació el cine social en Argentina, un cine documental dispuesto a ser un arma contra el poder hegemónico.

Fernando Birri realizó sus estudios en Roma en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*, en 1956 regresó a Santa Fe para fundar el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Hoy en día es considerado el padre del Nuevo Cine Latinoamericano.

Esta escuela se caracterizó por estar orientada principalmente al cine documental, basada en conceptos que incorporó del Neorrealismo Italiano. Allí, junto a sus estudiantes, en 1959 realiza el cortometraje *Tire Dié* que marca el inicio de un nuevo cine argentino (político, militante, comprometido o revolucionario, según lo llame cada quien) y es parte de los primeros impulsos del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. En este film presentado como la “primer encuesta social filmada” se registra la acción de los niños que corren el tren pidiendo que les arrojen unas monedas, a través de esta acción la mirada se amplía para dar cuenta de un contexto social de profunda desigualdad basada en datos estadísticos que fortalecen también la denuncia. (Bruck, 2017)

El cine militante latinoamericano

Los nuevos realizadores, definidos a través de la figura del cineasta militante, recorrieron un camino que los condujo del compromiso social, centrado en la promoción de conciencia en los espectadores, a un cine de instrumentación política, orientado a la consagración de la práctica revolucionaria. (Véliz, 2010: 1)

El cine documental fue vehículo de ideología durante la primera mitad del siglo XX. Así lo entendieron Hitler, la URSS, los Estados Unidos y parte de Europa. Aunque también hubo réplica en Argentina donde los trabajos documentales (como el caso ya trabajado de *Sucesos Argentinos*) canalizaron y se acoplaron a los discursos hegemónicos de los gobiernos de turno. Será recién a fines de la década del sesenta y con el antecedente mencionado de Fernando Birri, que un discurso contrario al hegemónico emerge en la cinematografía argentina. Cineastas de ideología marxista -y peronista- encuentran en el documental la manera de vehiculizar sus luchas revolucionarias. La revolución cubana daba el marco de la posibilidad de éxito de un gobierno socialista en Latinoamérica y promovía una ola de movimientos revolucionarios al interior del continente. Una olla a presión que encuentra paralelos con la Guerra Fría, la crisis de los misiles, el mayo francés, la pérdida de las colonias europeas en África, la guerra de Vietnam, entre otros acontecimientos históricos. En ese marco surge en Argentina el Grupo Cine Liberación de Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino cuyo artículo "Hacia un Tercer Cine" establecería las bases de su proyecto político audiovisual. Denominan al primer cine de producción industrial, aquella que establece las normas oficiales de conducta, un cine de entretenimiento y distracción, que aleja al individuo social de sus problemas reales. En un segundo cine ubican al cine de autor, con base en Europa, un cine arte que busca la expresión pero no del ciudadano medio sino del autor cinematográfico, fomentando su ego y su visión sesgada del mundo. Será el tercer cine aquel que exprese las luchas de masas, las manifestaciones culturales de un pueblo en su conjunto. En términos del grupo, un cine de liberación. También existió el Grupo Cine La Base, liderado por el cineasta desaparecido Raymundo Gleyzer, un cine alejado del peronismo y de la organización sindical a la cual critica por su carácter verticalista. Como dicen Carla Masmun y Denise Mora (2011): "Para comprender la producción del grupo cine de la base debemos tomar en cuenta la actividad militante de los miembros del grupo." (p. 89). Pero en Latinoamérica habrá otras agrupaciones similares que utilizaran a sus films, la mayoría documentales o ficciones realizadas con recursos provenientes del documental como hiciese el neorrealismo italiano, tales como el Grupo Ukamau en Bolivia o el *Cinema Novo* de Glauber Rocha en Brasil. Movimientos cinematográficos encolumnados en un momento y un territorio específico.

Desde principios de la década del 90, el cine militante, de larga y fructífera tradición tanto en la Argentina como en el resto del mundo, resurgió en nuestro país a la par de la agudización de los conflictos sociales en general, y de la revalorización del género documental en particular. (de la Puente, M. y Russo, P, 2011: 137).

Hay que entender el lugar que empieza a ocupar el cine documental a partir de entonces, gracias al desarrollo obtenido. Ya no será lo opuesto a la ficción, sino un género más que convivirá con ella, de acuerdo a las necesidad expresivas de cada realizador.

Es en estos años cuando crece el interés por el cine documental, y en paralelo con el documental de autor, comienzan a formarse colectivos de cine social y político, con algunas características similares, y otras diferentes a la de los grupos de los años 60 y 70. (de la Puente, M. y Russo, P., 2011: 137).

El documental y la pandemia

Los festivales de cine de los últimos tres años, virtuales en su mayoría, han proyectado una cantidad enorme de este tipo de películas. *1982* (Lucas Gallo, 2020), *Esquirlas* (Natalia Garayalde, 2020), *Adiós a la memoria* (Nicolás Prividera, 2020), *Danubio* (Agustina Pérez Rial, 2021), *Atlas* (Guadalupe Gaona e Ignacio Masllorens, 2021), *Estrella roja* (Sofía Bordenave, 2021), *La luna representa mi corazón* (Juan Martín Hsu, 2021), *Julia no te cases* (Pablo Levy, 2022), *Terror familiar* (Damián Galatea, 2022); son algunos ejemplos de ellas. Películas que trazan un puente entre pasado y presente con la imperiosa necesidad de recuperar la memoria para construir futuro.

La misma materialidad de las películas producen un juego metadiscursivo. La película dentro de la película invita a pensar en el relato dentro del relato e, incluso, en la historia en términos de pasado. También nos encontramos con una multiplicidad de formatos de registro audiovisual que ponen en evidencia las distintas épocas. Esa mixtura de materialidades le dan a los films un espesor de sentidos desde su propia textura, y nos lleva también a establecer la búsqueda de conexión entre el pasado y el presente: video, Súper 8, 16 mm, digital, fijación de viejas fotografías y notas periodísticas, generan un cruce temporal que exige repensar el pasado para construir futuro desde la propia materialidad del film.

De esta manera, la pandemia sobrevuela a los films de un modo abstracto. Hay una marca de época en ellos. Son películas que no hablan directamente del Covid-19 pero no podrían haberse realizado en otro contexto, por la forma, la temática y la sensación de fin de época-manifestado en unas producciones más que en otras-. Un tiempo apocalíptico, sin perspectivas de proyectar un futuro cuya única mirada era dirigida al pasado. Ese pasado que nos interpela constantemente y que esconde las huellas de nuestra idiosincrasia nacional. Nuestra identidad, nuestros hábitos y costumbres están atravesados por ese tiempo y espacio extraordinario, por el virus respiratorio. De este modo recuperar el tiempo pasado (con material preexistente) para proyectar el futuro adquiere una dimensión trascendental, una necesidad de mirar introspectivamente para buscar las huellas de ese pasado colectivo, de ese “ser” social. Coincidimos con Estela Eurasquin (2007) cuando plantea que:

La producción cinematográfica es parte de la historia cultural, ese dominio de la Historia que se interesa no sólo por los hechos fácticos sino también por las prácticas culturales, las actitudes, los sentimientos, los valores, como aparecen en determinados contextos políticos y sociales.(...) Este imaginario [social] contiene, justamente, aquello que la sociedad comparte, aún sin saberlo. (pp. 17-18)

Sería apropiado también pensar estas realizaciones desde el concepto de industrias culturales. “El cine es una industria cultural de carácter estratégico y se ha convertido, en las dos últimas décadas, en la industria de mayor crecimiento en el mundo” (Rovito, P. y Raffo, J., 2003: 113). Siendo estos materiales audiovisuales indispensables para pensar el cine desde un tiempo y un espacio social específico que, con el paso del tiempo, ayudarán a estudiar al individuo de una época especial a través de su comportamiento evidenciado en su producción audiovisual, siempre reflejo social. En términos de pandemia, tal vez, un tiempo único e irrepetible.

Los films

Tomaremos cuatro films para ejemplificar el tema a exponer. El film *Atlas* (Ignacio Masllorens y Guadalupe Gaona, 2021) marca, mediante el registro de las fotografías de tratamientos medicinales de un siglo atrás, el pasado positivista argentino en el que la ciencia se imponía sin importar su crueldad. En este trabajo observaremos dos tiempos antagónicos a través del papel que juega la mujer en la ciencia.

También la visión objetiva sobre un tiempo pasado olvidado que nos devuelve una mirada esquivada, extrañada sobre nosotros mismos. Por su parte Pablo Levy hace en *Julia no te cases* (2022) hace un tratamiento temporal similar aunque en este caso desde la mirada de su madre. Un acercamiento a la mujer de 1950 en un paralelo constante con el presente. El film también recupera un material de archivo de carácter subjetivo y personal (el casamiento de sus padres, las fotografías de juventud de su madre) para elaborar el relato.

En *Terror familiar* (Damián Galatea, 2022) observaremos la utilización de recursos del género -de terror- para construir sentido sobre el pasado de la propia familia del director. Aquí lo personal/ subjetivo vuelve a entrar en juego para marcar el punto de vista y desacreditar la historia oficial: el *crack* del fútbol que supo ser su abuelo devenido en un alcohólico violento que atormentó a su mujer e hijos.

Para finalizar, *Danubio* (Agustina Pérez Rial, 2021) teje varios de los recursos mencionados y articula las ideas anunciadas anteriormente. Trabaja, al igual que *Terror familiar*, desde los géneros cinematográficos (film de espías, falso documental) para narrar el espionaje policial ante una supuesta intervención comunista en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1968 durante la dictadura militar de Onganía, mientras que también recupera la memoria de un país y sus conflictos a nivel macro como lo hace *Atlas*. Una mirada objetiva narrada por una inmigrante rusa de manera subjetiva, deconstruyendo los recursos del documental tradicional, pero a la vez, fortaleciendo la recuperación de la memoria colectiva con la intervención del material de archivo.

El documental en primera persona

Piedras (2003) en su libro *El cine documental en primera persona* explica el recurso: “Las narrativas en primera persona trastornan los modos habituales del documental para explicar el mundo, representar a sujetos sociales y establecer pactos comunicativos con el espectador.” (p. 22).

Si hablamos de documentales en primera persona por su subjetividad para retratar hechos personales y, a partir de ellos, dar una mirada social (de lo micro a lo macro) *Julia no te cases* es un claro ejemplo. Y también, si hablamos de películas filmadas en pandemia con el material “a disposición” del realizador. Pablo Levy toma las fotografías y videos de juventud de su madre y las contrapone con las reflexivas apreciaciones actuales de la mujer ya adulta. Así, retrata los deseos y anhelos de un tiempo de la vida donde todo está por pasar y los enfrenta con la mirada retrospectiva de un camino ya transcurrido. La historia de su madre es muy interesante pero es el director quien extrae de ella el condimento narrativo específico para transformarla en un relato potente y conmovedor. La mirada introspectiva será así fundamental para desplegar el relato y no sólo una decisión formal. Por un lado tenemos a Levy buceando en los recuerdos de su familia, buscando la matriz constitutiva de la personalidad de su madre como de la suya propia. Su identidad parte de la comprensión de ese pasado que se presenta como un misterio a descubrir. Por otro lado está su propia madre enfrentada a sus recuerdos tratando de darle sentido a imágenes inconexas del pasado y proyectando cierta coherencia con su presente.

Otro ejemplo del documental en primera persona es *Terror familiar* ya que tiñe de un manto de subjetividad a los oscuros sucesos acontecidos en la familia del realizador, Damián Galateo, al asumir su punto de vista. Aquí el tratamiento es una narración en primera persona siendo consciente del punto de vista elegido para contar. No se busca mostrar la violencia ejercida por su abuelo y astro del fútbol argentino a su propia familia desde cierta objetividad sino desde una subjetividad atravesada por rasgos genéricos. Hay una intervención constante de la imagen en la postproducción para darle el tono siniestro al relato, distinguir con eficacia víctimas y victimarios, y contar el cuento de la manera en que fue percibido por el director a sus 12 años de edad. Se desarma el monstruo del fútbol y se le da forma al monstruo familiar, despegándose del documental como quien quiere alejarse de la sesgada historia oficial. De esta manera Damián Galateo da un paso más en la tensión entre realidad y ficción, escapa a las convenciones del documental, y utiliza los recursos de la ficción para exorcizar al demonio de su historia familiar.

Diferentes son los casos de *Atlas* y *Danubio*, películas que a simple vista no podríamos relacionar con los documentales en primera persona y que, sin embargo, realizan un tratamiento del material de archivo que supone una visión muy subjetiva y actual sobre los acontecimientos del pasado que retoman.

En el caso de *Atlas*, los directores exponen los aberrantes acontecimientos sucedidos bajo el nombre de la ciencia (desde una cosmovisión científica biologicista) en los que se sometía a pacientes de enfermedades mentales, todas mujeres, a tratamientos enmarcados en la tortura física. Los realizadores Ignacio Masllorens y Guadalupe Gaona no toman partido por los hechos para apartarse de la connotación de lo narrado y dejan ese trabajo interpretativo al espectador. Proponen una visión que busca cierto rigor objetivo de los hechos expuestos aunque induciendo a sacar conclusiones, toda vez que la mirada mortuoria en la manera de exponer las fotografías es claramente negativa. En este caso la primera persona narrativa se esconde detrás del material de archivo recuperado y se filtra en el tratamiento del mismo, gastado, dañado, monstruoso. Lo monstruoso está asociado al acto de dañar y no al objeto dañado (las fotografías de las pacientes). Es por demás interesante la apa-

rición en la película de la entrevistada Cuqui Jakob, nieta del Doctor Christofredo Jakob, un importante neurobiólogo alemán contratado por el gobierno argentino como jefe de laboratorio del Hospital Nacional de Alienadas, hombre encargado de llevar adelante las monstruosas prácticas medicinales hace cien años atrás. Podemos pensar el discurso de la entrevistada del mismo modo que el de la madre de Pablo Levy en *Julia no te cases*: Una mujer enfrentada a sus fugaces recuerdos tratando de darle coherencia a su relato desde una perspectiva muy diferente a la del 1900.

Del mismo modo, Agustina Pérez Rial interviene el material de archivo de su film *Danubio* para generar extrañeza en lo narrado. El espionaje a supuestos comunistas sucedido en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1968, es exacerbado por el tratamiento visual y sonoro de las imágenes. Escuchamos el carretel de los antiguos proyectores mientras vemos las imágenes, o la voz monoparlante del locutor del noticiero *Sucesos Argentinos* que describe los hechos. Un registro que obliga a tomar distancia del relato y promueve de esta manera la reflexión del espectador.

El material de archivo intervenido

El director de *Novias-Madrinas-15 años* (2011) y *All inclusive* (2018) -codirigidas con su hermano Diego- recurre a una historia familiar con *Julia no te cases*, un tipo de documental denominado *found footage*, aquel producido de a montones durante la pandemia, que hace del material de archivo un hallazgo invaluable al confrontarlo con la actualidad. Escuchamos una larga conversación telefónica del director del film con su madre, quien nos cuenta sus tiempos de adolescente y las decisiones -erráticas bajo la lupa de la distancia temporal- tomadas en su juventud. Fotografías y grabaciones caseras de su boda acompañan el discurso telefónico, ya sea la historia con el padre de sus hijos, o los consejos y recomendaciones de familiares sobre el casamiento y la maternidad.

Desde el inicio de *Terror familiar* el realizador narra en primera persona, con una estética del cine silente que se fusiona con el material de archivo futbolístico de la época en que jugó su abuelo. Un relato difícil de reconstruir por no contar con la documentación suficiente (hay mucho del abuelo futbolista pero nada del hombre violento en su hogar), e incluso, porque las personas que brindan testimonio del mundo del futbolista puertas adentro se encuentran afectadas por los traumas sufridos. Por eso la mejor decisión es tomar el hecho y armarlo desde la ficción con el género de terror como bandera. La ficción permite ese halo de fantasía para reconstruir de manera verosímil los truculentos acontecimientos domésticos.

De una forma similar, decíamos, Masllorens y Gaona intervienen las fotografías y documentos dañados de las prácticas médicas realizadas hace cien años en el Hospital, ahora llamado Moyano. Fotografías resquebrajadas por el paso del tiempo y un misterioso incendio que afectó los documentos de dichos tratamientos. Esa manera de mostrar lo sucedido, casi en ausencia, con fotografías no muy legibles y el uso del sonido complementando -e imaginando- los aberrantes hechos, dan un tinte fantasmal al relato. El recurso del cine de terror tamiza el material de archivo y le da una forma onírica, expresionista,

para presentar la visión pesadillesca de los hechos. Recordemos que Guadalupe Gaona es fotógrafa y realiza proyectos de investigación vinculados al archivo fotográfico, un dato no menor en el uso que se hace de ese material de archivo.

Un tratamiento similar realiza Agustina Pérez Rial en *Danubio*, un film narrado íntegramente con material de archivo de la época. *Danubio* juega el mismo rol que *Atlas* en la búsqueda de contraponer las imágenes de un tiempo pasado con nuestro presente. Imágenes y sonidos que parecen extraídos de un tiempo extraordinario (por lo enigmático e increíble de los hechos) La película comienza con imágenes aéreas de la ciudad de Mar del Plata, propias de un documental de relevamiento informativo (al estilo de *Sucesos argentinos* por citar un caso) contrapuestas con música clásica que rompe con el realismo y le otorga un tinte fantástico a lo que estamos por ver. Un recurso recurrente del film cuando mezcla estas imágenes aéreas con maquetas de la ciudad: realidad y representación se funden en un interesante combo cuyo valor de verdad es difícil de dilucidar. Pero cuando la fantasía cobra fuerza y dudamos de la veracidad de lo narrado, aparecen los datos concretos (documentos de la policía bonaerense de la época) para reafirmarnos el carácter verdadero de los hechos.

La memoria

Trabajar sobre la memoria siempre tiene una connotación política. La cuestión es 'desde dónde' se trabaja: si es para reflexionar sobre el pasado, modificar el presente y repensar el futuro o simplemente para transformar un viejo recuerdo en un objeto de consumo *vintage*. En la primera línea de trabajo se enmarca esta investigación.

Atlas pone de manifiesto los terribles tratamientos realizados hace cien años con el fin de estudiar el cerebro humano. Lo hace a partir de fotografías halladas en el ala abandonada del Hospital Neuropsiquiátrico Braulio A. Moyano destinado a pacientes mujeres. Cuenta la historia del neurobiólogo alemán Christofredo Jakob quien llega a la Argentina en 1899 para realizar investigaciones en el Hospital por entonces denominado "de las Alienadas". Los experimentos en materia fisiológica produjeron varios trastornos a las pacientes, retratadas en unas borrosas fotografías de entonces. Ignacio Masllorens (*Martín Blaszkó III*, 2011) y Guadalupe Gaona se inmiscuyen en un pabellón semiabandonado del hospital en busca de huellas de ese pasado lejano, y registran cuanto vestigio encuentran de aquella experiencia (cerebros y cabezas conservados en formol, animales disecados, documentos deteriorados y/o quemados, y las fotografías de las internas que habitaron el hospital). La memoria de lo sucedido se encuentra deteriorada cien años después, tal como le ocurre a Cuqui, la nieta del doctor Jakob, entrevistada para el documental. Sus recuerdos son tan borrosos como las fotografías y los archivos hallados en el pabellón. La distancia temporal genera un halo de misterio sobre las prácticas, los recuerdos de la mujer no parecen confiables y sin embargo, en sus actos fallidos, se vislumbra parte de la verdad.

Algo similar le sucede a Julia Azar, la madre del realizador de *Julia no te cases*. La mujer mira nostálgicamente sus recuerdos atravesados -y distorsionados- por el paso del tiempo. Lo que no pudo -o no se animó a realizar- adquiere mayor valor que lo logrado.

Esta mirada marcadamente subjetiva del documental le da la capacidad de funcionar como puente al pasado.

También en *Terror familiar* los testimonios de los familiares/víctimas o testigos de la violencia doméstica ejercida por el abuelo del director son personales, ya sea porque no se animan a poner en palabras un hecho traumático, porque no quieren rememorar lo sucedido o porque ese momento quedó marcado por el silencio. El trauma condiciona el relato del hecho y queda supeditado a la fantasía ficcional y a la imaginación del realizador. Con inteligencia Galateo deja entrever aquello que se cuenta y aquello que se omite para que el espectador saque sus propias conclusiones.

Danubio contrapone su relato con el presente para marcar la irracionalidad de lo sucedido. Los hechos documentados por archivos desclasificados de la policía bonaerense comprueban la conspiración y el espionaje realizado a la delegación de Europa del Este en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en busca de organizaciones revolucionarias comunistas. La intervención del material de archivo y la distancia histórica con la actualidad, nos hacen ver los acontecimientos como una mera invención, ciencia ficción fantástica surgida de otra dimensión. Pero esta percepción se produce gracias al tratamiento del material de archivo que incentiva el carácter increíble de lo narrado. “Las estrellas del cine mundial pasaron por el festival y nos trajeron la realidad de la ficción”, dice el locutor de *Sucesos argentinos*, subrayando la convivencia íntima entre realidad y ficción. Las imágenes de Onganía, presidente *de facto* de entonces, hablando de su política de misiles espaciales, terminan de cerrar el círculo *Sci-fi*. Pero también la película traza un puente entre el espionaje de la Guerra Fría y las escuchas ilegales del gobierno de Mauricio Macri, cuando se ejercieron presiones a un sector de la cultura por pensar diferente. La memoria histórica de los hechos sucedidos en 1968 se articula directamente con el presente de nuestro país. Lo omitido adquiere mayor fuerza y relevancia en las narraciones que lo dicho, justamente porque le abre el juego al espectador a sacar sus propias conclusiones, después de darle los datos en la mano. Un recurso del relato de misterio muy bien explotado por los trabajos analizados.

El rol de la mujer

Los rostros ausentes y melancólicos de las internas fotografiadas hace cien años en *Atlas*, dan cuenta de las huellas de una práctica científica traumática. Son mujeres las torturadas por los experimentos científicos llevados adelante por médicos varones. Una estructura de poder patriarcal naturalizada a nivel social y también a nivel institucional. Sobre el final aparecen mujeres estudiantes de medicina aportando miradas reflexivas sobre tales prácticas con una visión médica superadora. De igual manera, Cuqui, la nieta del doctor que llevó a cabo los tratamientos, busca dar un marco histórico-social para justificar los actos aunque su propio discurso parece contradecirla. Es también una mujer, ayudante de medicina, quien justifica los tratamientos argumentando que se trata de diferentes teorías dentro del campo médico. Así, los realizadores tratan de abarcar todas las miradas al respecto.

Los documentales de archivo tienen la capacidad de reflexionar sobre el paso del tiempo y *Julia no te cases* reflexiona sobre los mandatos sociales dirigidos hacia las mujeres. Lo hace desde la historia particular de su madre, Julia Azar, quien cuenta no haberse casado con la persona que amaba ni tener hijos cuando lo deseaba. Una dinámica familiar cuestionable hoy en día pero no tanto en aquel entonces. Levy tiene el pulso para imprimir humor y sensibilidad a la anécdota de su madre, quien por momentos divaga en su memoria e ideales de juventud. Sus justificaciones adquieren fuerza y nivel dramático cuando ella dice reconocerse en los pesares del personaje de Meryl Streep en la película de Clint Eastwood, *Los Puentes de Madison* (*The bridges of Madison country*, 1995), cerrando el círculo entre el melodrama y sus anhelos de felicidad truncada. La película norteamericana funciona del mismo modo que el material de archivo: agrega información de manera visual y por montaje, para reforzar el discurso del relato. Este material forma capas de sentido y establece un discurso propio sobre el pasado de una sociedad y los deseos prohibidos a las mujeres ante la obligación social encomendada.

¿Qué decir de *Terror familiar*, que refiere a hechos ocurridos a mediados del siglo XX cuando el divorcio aún no era ley y la violencia de género ni siquiera se nombraba? En ese contexto el documental cuenta que su abuela llegó a perder un ojo producto de dicha violencia e incluso la historia culmina con la inevitable intervención de los hijos, únicos capaces de detener a ese hombre golpeador. El film de Galateo habla indirectamente del rol de la mujer (la sumisión, el prejuicio social, los mandatos familiares) pero directamente de la violencia de género, a la cual criminaliza sin dudarle con los recursos del género de terror mencionados.

Es al menos singular que *Danubio* cuente la historia de Nevenka Kuchan, una inmigrante rusa que forma parte de la Sociedad denominada Danubio y trabaja en el Festival de Cine con la delegación de Europa del Este. No es cualquier persona la que está involucrada en el espionaje ilegal de la policía bonaerense en busca de células comunistas en Mar del Plata. Es una mujer, extranjera, que forma parte del campo cultural. Son tres los niveles de presión a su condición de mujer por parte de las fuerzas de seguridad, algo implícito en la historia narrada por el film. También y del mismo modo que sucedía con *Los puentes de Madison* en *Julia no te cases*, *Danubio* recurre a dos films de la época para reflejar las vivencias de la enunciativa soviética. Una es el film polaco *Atentado* (Jerzy Passendorfer, 1959) y el otro el soviético *Los álamos de la calle Pliushia* (Tatiana Lióznova, 1968). La directora Lióznova forma parte de la delegación de aquel país del otro lado de la “Cortina de Hierro”. Con ella está Nevenka, la narradora en primera persona, y el embajador ruso espiado por los servicios nacionales. Tanto en *Atentado* como en *Los álamos de la calle Pliushia*, la protagonista es una mujer bajo presión en una situación extraordinaria de toma de decisiones trascendentales. Un reflejo constante con la situación de Nevenka. Visto a la distancia desde el siglo XXI, el papel de estas mujeres se sobredimensiona destacando el riesgo asumido y el permanente acoso de las fuerzas en manos siempre de hombres, armados y con poder extralimitado.

El género como recurso

Masllorens y Gaona narran desde una distancia suficiente para promover la reflexión del espectador. La manera de filmar las fotografías y documentos dan cuenta de un hallazgo arqueológico siniestro, propio de un relato de horror. Al igual que tantos otros hallazgos, *Atlas* da cuenta de un tiempo y espacio aberrantes a los ojos de hoy, pero que sin embargo constituyen nuestro pasado social, son parte de una identidad que desconocemos o elegimos no ver pero que, indudablemente, forma parte de nuestro ADN. Esos fantasmas ocultos en el pabellón abandonado del Hospital Moyano exceden los límites edilicios del neuropsiquiátrico y rondan en nuestra sociedad. Los recursos del cine de terror ayudan a darle la connotación siniestra necesaria a las imágenes allí expresadas. Horrores del pasado con los cuales convivimos en el presente.

Damián Galateo cuenta desde el género de terror la historia de su abuelo Alberto Luis Galateo, un ídolo en la cancha y un violento que martirizó a su familia puertas adentro. *Terror familiar* es lisa y llanamente una película de terror. Todos los tópicos del género atraviesan la historia de Damián por más que se trate de un documental en primera persona. Desde los testimonios de familiares, allegados y especialistas, hasta los truculentos hechos descritos. La película dosifica la información con excelencia, construyendo el relato con intriga y suspenso desde los primeros minutos. La primera parte denominada "Crack" cuenta el pasado futbolístico de su abuelo, sus inicios y consagración en Colón de Santa Fé, su paso a Unión y posterior venta a Huracán hasta su participación en la Selección Argentina.

La segunda parte, "La Familia", narra su vida doméstica, sus problemas con el alcohol y sus violentas reacciones hacia su mujer e hijos, a quienes les dejó marcas de por vida. Una tercera parte denominada "Tragedia" cierra el film. La figura del monstruo sobrevuela el pasado familiar de Galateo, quien se adentra en la narración visual, con sus subrayados, sus efectismos y una impronta fantástica, con elementos propios del horror.

Julia no te cases contiene elementos del melodrama. Basta pensar en *Los puentes de Madison*, la película que utiliza para expresar con imágenes las angustias de su madre, para entrar en los tópicos de ese tipo de relato. Las emociones exacerbadas, el protagonismo femenino, el mandato social como un impedimento para satisfacer los deseos, los vínculos afectivos hacia el seno de la familia, etc.; son las bases fundantes de un género que la película de Pablo Levy utiliza con inteligencia para abordar la historia de su madre.

El imaginario del cine de espías sobrevuela *Danubio*, un caso de espionaje con todos los condimentos del género: Informes policiales clasificados, escuchas ilegales, personajes misteriosos, redadas policiales, cuadros sinópticos que explican la existencia de células cuasi terroristas (eran grupos revolucionarios lo que buscaban), espías infiltrados (la misma Nevenka), presiones, extorsiones y un enigmático clima claustrofóbico que se desarrolla en toda la trama. También aparecen los recursos del documental: Relevamiento de información estadística, conviviendo con el informe periodístico local y la investigación documentada. Tres subgéneros dentro del documental conviviendo con los tintes fantásticos de la historia que se cuenta. Además, por supuesto, del tratamiento del material de archivo que acrecienta la irracionalidad de lo sucedido.

Los géneros dejaron de ser estructuras clásicas con reglas inquebrantables a seguir por los realizadores. Aquí prima la noción del documental de autor que, como el cine de autor en general, prioriza las ideas del cineasta y sólo toma los recursos del género que necesita para fundamentar, explicar, o reafirmar de mejor manera sus tópicos autorales (Piedras, 2014: 21). El género es un recurso más dentro del variopinto universo del cual se vale el autor para representar su visión del mundo.

Conclusiones

El análisis de los films realizados, estrenados en la pandemia, evidencia la capacidad de los mismos de dialogar consciente o inconscientemente con la sociedad del momento. Temas como la memoria, el rol de la mujer, la utilización de los géneros, la intervención del material de archivo o la primera persona para narrar, se profundizaron en este tiempo. Una tendencia que ya se venía desarrollando y la situación de confinamiento social, sumada a la sensación de un futuro incierto, acentuó de una forma cada vez más clara y evidente. Este trabajo no hace más que remarcar esta tendencia, subraya los tópicos y pone sobre la mesa el avance del documental y su capacidad transformadora a la par de los acontecimientos sociales. Un formato siempre a la vanguardia que sabe captar y capitalizar -para transmitir con mayor vehemencia- los movimientos y percepciones de la sociedad de la que forma parte. Históricamente reflejo de la realidad, hoy también podemos agregar síntesis de la misma, porque se nutre de ella pero también la retroalimenta, dialoga con el pasado para traer al presente situaciones que pueden establecer bases para el futuro inmediato. Señala los cimientos del hoy para proyectar el mañana.

Atlas y Danubio dejan evidencia comprobable de los horrores del pasado con mayor rigor periodístico, para que repensemos nuestras prácticas institucionales de cara al futuro. *Ju- lia no te cases* y *Terror familiar* apelan a la emoción para movilizarnos internamente sobre los vínculos familiares naturalizados en el pasado que debemos modificar para no repetir errores en el futuro. Films diferentes pero parecidos, elegidos con el fin de abarcar de una manera amplia todas las aristas posibles de los temas a transitar. Con sus particularidades, sus aciertos y recursos, dan cuenta de un momento histórico determinado y son un ejemplo fiel de la época en la que se encuentran con su público, al que interpelan, conmueven y obligan a reflexionar.



Afiches y fichas técnicas: **Atlas:** Guion, Fotografía, Edición: Guadalupe Gaona, Ignacio Masllorens. Sonido: Pablo Orzeszko. Montaje: Ezequiel Kronenberg. Producción: Agustín Gagliardi. Compañía Productora: Gentil Cine, El Rayo Verde, Siete Puertas. Año: 2021 • **Julia no te cases:** Dirección, Guión, Edición, Producción: Pablo Levy. Colaboración en guión: Ignacio Sánchez Mestre, Pablo Sigal. Sonido: Diego Marcone. Diseño: Nico Risso. Música: Nico Landa. Intérpretes: Julia Azar. Año: 2022 • **Terror familiar:** Dirección, Guión, Producción Ejecutiva: Damián Galateo. Fotografía: Julián Babino. Edición: Leonardo Zito, Federico Rozas, Damián Galateo. Diseño de Arte: Camila Castro Grinstein, Maia Heidel. Sonido: Lucas Larriera, Federico Lemos. Música: Pablo Crespo. Producción: Damián Galateo, Hugo Crexell. Compañía Productora: Testa Cine, Pequeña Productora. Intérpretes: Norberto Gonzalo, Patricio Gonzalo, Joaquín Thomas Santillan Rodríguez, Noelia Prieto, Beatriz Afonso Gabino, Mila Marchisio, Malena Romano. Año: 2022 • **Danubio:** Dirección y Producción: Agustina Perez Rial. Guión: Paulina Bettendorff. Edición y Montaje: Natalia Labaké. DF: Pupeto Mastropasqua. Año: 2021

Bibliografía

- Amorós, O (2022) *Día internacional de la mujer: ¿Cómo ha evolucionado la presencia de las mujeres en el cine?*. Ed. La República.
- Benitez Ariza, J. M. (2016) *Cosas Que No Creerías: Una Vindicación del Cine Clásico Norteamericano*. JPM Ediciones.
- Bordwell, D. (1997), *La narración en el cine de ficción*. Paidós
- Bruck, V. (28 de diciembre de 2017) *Hasta siempre, Fernando Birri, cineasta de los sueños*. Consultado el 28 de abril de 2022 de <https://www.laizquierdadiario.com/Hasta-siempre-Fernando-Birri-cineasta-de-los-suenos>
- Burch, N. (1970 [2017]) *Praxis del cine*. Ed. Fundamentos.
- Carrasco Aguilar, P. (2017) *El papel de las mujeres en el cine*. Ed. Santillana.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1996) *Cómo Analizar un Film*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Cruzado, A (2009) *La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de la escritura al cine* en Revista Internacional de Culturas y Literaturas.

- de la Puente, M. y Russo, P. (2011) Cine Militante de los noventa. El cine y sus posibilidades de transformar la realidad. En Lusnich, A. y Piedras, P. (Eds), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, 137-142. Ed. Nueva Librería.
- Domínguez López, J. J. (2011) *Tecnología del Sonido Cinematográfico*. Editorial Dykinson.
- Ducoing, P. (2003) *Lo Otro, El Teatro y Los Otros*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eurasquin, E. (2007). *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*. Ed. Biblos Artes y Medios
- Fernández Verdeal, F. (s.f) *El Cine Neorrealista Italiano*. Recuperado el 24 de mayo de 2022 de <http://biblioteca.uam.es/derecho/documentos/cine/neorrealismo.pdf>
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995) *El Relato Cinematográfico: Ciencia y Narratología*. Paidós.
- Hoberman, J. (2014) *El cine después del cine*. Paidós.
- Jullier, L. (2007) *El Sonido en el Cine*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Kaplan, A. (1998) *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Ed. Cátedra. Kuhn, A (1991) *Cine de mujeres: cine y feminismo*. Ed. Cátedra.
- Lanuz, A (2011) *El hombre intranquilo: mujer y maternidad en el cine clásico americano*. Ed. Encuentro.
- Lauretis, T. (1984) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Ed. Cátedra.
- Marimón, J. (1960) *El Montaje Cinematográfico: Del Guión a la Pantalla*. Universidad de Barcelona.
- Masmun, C. y Mora, D. (2011) La liberación está en la base. En Lusnich, A. y Piedras, P. (eds), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp- 89-96). Ed. Nueva Librería.
- Padrón, J. (30 de septiembre de 2015) *Casi 120 años de historia... El cine en la Argentina (1896-2015)* Recuperado el 30 de mayo de 2022 de <https://www.unicen.edu.ar/content/casi-120-a%C3%B1os-de-historia%E2%80%A6-el-cine-en-la-argentina-1896-2015>
- Piedras, P. (2014), *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Rovito, P. y Raffo, J. (2003) El mercado y la política cinematográfica. En Schargorodsky, H. (Dir). *Industrias culturales: Mercado y políticas públicas en Argentina*. Ed. Ciccus. Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación.
- Stam, R.(2000) *Teorías del cine*. Paidós.
- Truffaut, F. (1974) *El cine según Hitchcock*. Alianza editorial.
- Veliz, M. (2010). El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica. *Revista Lindes: estudios sociales del arte y la cultura*. 1(1). 1-11. Consultado el 29 de abril de 2022 de https://revistalindes.com.ar/contenido/numero1/nro1_art_Veliz_Cine_militante.pdf

Abstract: The pandemic has disrupted all activities and national audiovisual production was no exception. In recent years there has been a proliferation of documentaries of “found material” (what is known worldwide as found footage), films made almost entirely in editing rooms with pre-existing archive material. A type of work that can be done with very small teams, sometimes just the director and an assistant via zoom.

The purpose of this research is to analyze the national audiovisual production carried out during the pandemic and to find in these films the vestiges of our time, the thematic, narrative and cinematographic anchoring, which account for a here and now.

Key words: pandemic - memory - documentary

Resumo: A pandemia interrompeu todas as atividades e a produção audiovisual nacional não foi exceção. Nos últimos anos tem havido uma proliferação de documentários de “imagens encontradas” (o que é conhecido mundialmente como *found footage*), filmes feitos quase inteiramente em salas de edição com material de arquivo pré-existente. Um tipo de trabalho que pode ser feito com equipes muito pequenas, às vezes apenas o diretor e um assistente via zoom.

O objetivo desta pesquisa é analisar a produção audiovisual nacional realizada durante a pandemia e encontrar nesses filmes os vestígios do nosso tempo, a ancoragem temática, narrativa e cinematográfica, que dão conta de um aqui e agora.

Palavras chave: pandemia – memoria- documentário

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
