Estrategias etnográficas en el cine documental contemporáneo sobre el Nordeste Argentino: subjetividad, archivos y territorio[1]

[FRANCO PASSARELLI]
Instituto de Investigaciones Geohistóricas
Universidad nacional del nordeste
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
fpassarelli16@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3582-8102

Resumen
A lo largo de las últimas dos décadas se expandió de forma considerable el enfoque de la primera persona sobre los archivos visuales, audiovisuales, gráficos o escritos en el cine documental argentino. Los films de y con archivos ofrecen estrategias de remontaje, reapropiación y reinterpretación de los mismos, donde la posición del realizador como constructor de la narrativa queda revelada, remitiendo a la experiencia subjetiva. Siguiendo esta tendencia del audiovisual argentino actual, el fenómeno se puede observar particularmente en el Nordeste Argentino (NEA), con una serie de audiovisuales diversos realizados en el nombrado territorio. Es por ello que partiendo desde la Antropología Audiovisual, en el presente trabajo se toman como objeto de estudio las nuevas formas de producción-creación y representación en relación a los archivos, la subjetividad y el territorio, focalizando en el análisis de *Había una vez un monte* (Arturo Fabiani, 2015, Argentina), *Damiana Kryygi* (Alejandro Fernández Mouján, 2016, Argentina), *Ejercicios de Memoria* (Paz Encina, 2016, Paraguay) y *Cuatreros* (Albertina Carri, 2016, Argentina). El presente artículo discute de qué modo los directores (y el equipo de producción) emplean herramientas de la antropología en las instancias de investigación de sus obras y en el trabajo con archivos. Con base en estas dos instancias de análisis, se apunta a identificar nuevas problemáticas para la Antropología Audiovisual y el cine etnográfico.
Palabras clave: documental, subjetividad, archivos, etnografía, Nordeste Argentino

[1] Artículo recibido: 31 de agosto de 2024. Aceptado: 5 de diciembre de 2024.

Ethnographic in contemporary documentary cinema about Argentina Northeastern: subjectivity, archives and territory

Abstract

Over the last two decades, the first-person approach to visual, audiovisual, graphic or written archives has expanded considerably in Argentine documentary cinema. Films from and about archives offer strategies of re-editing, reappropriation and reinterpretation of the archives, where the position of the filmmaker as the constructor of the narrative is revealed, referring to the subjective experience. Following this trend in current Argentine audiovisuals, this phenomenon can be observed particularly in the Argentine Northeast (NEA), with a series of diverse audiovisuals made in and/or about the NEA. That is why, starting from Audiovisual Anthropology, in this work these new forms of production-creation and representation are taken as an object of study, focusing on the analysis of Hubo una vez un monte (Arturo Fabiani, 2015, Argentina), Damiana Kryygi (Alejandro Fernández Mouján, 2016, Argentina), Ejercicios de Memoria (Paz Encina, 2016, Paraguay) and Cuatreros (Albertina Carri, 2016, Argentina). This article discusses how directors (and the production team) use anthropological tools in the research stages of their works and in working with archives. Based on these two stages of analysis, the aim is to identify new problems for Audiovisual Anthropology and ethnographic cinema.

Keywords: documentary, subjectivity, archives, ethnography, Northeast Argentina

Estratégias etnográficas no documentário contemporâneo sobre o Nordeste Argentino: subjetividade, arquivos e território

Resumo

Nas últimas duas décadas, a abordagem em primeira pessoa dos arquivos visuais, audiovisuais, gráficos ou escritos expandiu-se consideravelmente no cinema documental argentino. Filmes de e sobre arquivos oferecem estratégias de reavaliação, reapropriação e reinterpretação, onde se revela a posição do diretor como construtor da narrativa, remetendo à experiência subjetiva. Seguindo esta tendência dos audiovisuais argentinos atuais, este fenômeno pode ser observado particularmente no Nordeste Argentino (NEA), com uma série de diversos audiovisuais realizados no e/ou sobre o NEA. É por isso que, a partir da Antropologia Audiovisual, neste trabalho essas novas formas de produção-criação e representação são tomadas como objeto de estudo, com foco na análise de Era uma vez uma montanha (Arturo Fabiani, 2015, Argentina) , Damiana Kryygi (Alejandro Fernández Mouján, 2016, Argentina), Exercícios de Memória (Paz Encina, 2016, Paraguai) e Cuatreros (Albertina Carri, 2016, Argentina). Este artigo discute como os diretores (e a equipe de produção) utilizam ferramentas antropológicas na pesquisa de suas obras e no trabalho com arquivos. A partir destas duas instâncias de análise, pretende-se identificar novos problemas para a Antropologia Audiovisual e para o cinema etnográfico.

Palavras-chave: documentário, subjetividade, arquivos, etnografia, Nordeste da Argentina

Introducción

A lo largo de las últimas dos décadas se expandió considerablemente el enfoque de la primera persona sobre los archivos visuales, audiovisuales, gráficos o escritos en el cine documental argentino (Aprea 2015; Lusnich 2020; Tacceta 2019, 2020).[2] Ante "la imposibilidad del documental clásico de dar cuenta de una verdad histórica sobre los hechos traumáticos de la historia reciente" el documental subjetivo encuentra verdades parciales "resignificando la lectura del pasado a través de la propia subjetividad de los realizadores (...) profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo individual a lo colectivo, invirtiendo de esta forma la parábola del cine político militante de la década de los setenta" (Piedras, 2010, p. 210). En este sentido, utilizan la modalidad interactiva, participativa y/o reflexiva, si tomamos los modelos de representación propuestos por Bill Nichols (2013). El quiebre con la mirada hegemónica del cine expositivo y observacional, al incorporar un referente subjetivo (el punto de vista) en la construcción de la historia, se establece como un puente entre lo etnográfico y lo político. El investigador Pablo Piedras lo propone de forma clara vinculando al documental con las ciencias sociales.

> Si el documental se ha definido hegemónicamente como un sucedáneo de los "discursos de sobriedad" dentro de un paradigma objetivista y cientificista de representación, la incorporación de diversas estrategias de autorepresentación y de enunciación subjetiva trastocaría esencialmente el carácter de prácticas tradicionalmente expositivas y argumentativas, influidas por los métodos de investigación de las ciencias sociales. (Piedras, 2010, p. 211- 212)

El "giro testimonial y confesional" planteado por la investigadora chilena Nelly Richard (2010: 26), otorga herramientas analíticas para pensar diversos materiales como imágenes audiovisuales, relatos orales, noticieros, reportajes fotográficos, intervenciones artísticas, literatura testimonial, proyectos conmemorativos, entre otros, producidos a partir de los recuerdos durante la dictadura de Augusto Pinochet y luego, con la vuelta a la democracia. Desde la "crítica de la memoria", los testimonios en primera persona en soportes de múltiples formatos, aparecen como la fuente primaria de análisis y nos permiten acceder a diferentes pliegues de significaciones. La tarea del investigador, es enlazar esos relatos (producidos en contextos de violencias y traumas históricos) con sus mecanismos de significaciones sociales y culturales. Siguiendo esta línea, la investigadora Ana Laura Lusnich (2020), retomando el planteo de Beatriz Sarlo sobre el "giro subjetivo" en la producción artística y cultural desde los años dos mil en adelante, propone que este movimiento hacia lo personal se vio reflejado en las producciones audiovisuales a partir de la incorporación de documentos y acervos familiares y privados.

Para sintetizar a todas estas autoras y perspectivas, en relación al problema del presente artículo, se puede afirmar que los films de y sobre archivos ofrecen una mirada alternativa del material como mero ilustrador de la historia, donde a partir de adquirir

[2] El presente artículo se desprende de la tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes (FFyL, UBA), titulada "Cine etnográfico y político en el Nordeste Argentino: prácticas con archivos fotográficos y fílmicos en cuatro documentales contemporáneos". Autor: Franco Passarelli

estrategias de remontaje, reapropiación y reinterpretación de los mismos, la posición del realizador como constructor de la narrativa histórica queda revelada, remitiendo a la experiencia subjetiva, vivida y sentida. Algunos artistas-archivistas (Foster, 2004) de estos últimos tiempos son Ana Daneri, Gastón Duprat, Gustavo Galuppo, Mariano Ginás, Tatiana Mazú, Nicolás Prividera, Daiana Rosenfeld, Andrés Di Tella, Albertina Carri, Alejandro Fernández Mouján y Agustina Comedi, entre tantos otros, varios de los cuales se incluyen en este artículo. Así es que aparecen películas argentinas como *El Silencio es un Cuerpo que Cae* (Comedi, 2018), *Esquirlas* (Garayalde, 2021) o *Adiós a la Memoria* (Prividera, 2020), pero además, muchos de estos realizadores van a dedicarse a las instalaciones audiovisuales y al cine expandido.

Ahora bien, siguiendo esta tendencia del audiovisual argentino actual, dicha expresión se puede observar de modo particular en el Nordeste Argentino, con una serie de producciones audiovisuales diversas hechas en y/o sobre el NEA. Algunas de ellas son los largometrajes *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio* (Mapelman, 2010), *¿Se escucha?* (Yoni y Marcel Czombos, 2008) y *Fuera del Área de Cobertura* (Wetzel, 2020). Además, cabe señalar los cortometrajes *Mantrash* (Rossetti, 2019), *Distancia* (Pedretti, 2016), *Ejercicios contra el olvido* (2018) y *En aquel paisaje de cristal* (Sbardella, 2024), *Nombre y Apellido* (2014) y *Diarios del margen, notas sobre el miedo al fuego y al agua* (Dell Unti, 2021), *Nacer en escorpio* (Lens, 2024) y *Algodón* (Vlachoff, 2024) así como films que abordan a los productores de archivo como *Historias del Espejo* (Czombos y Ruiz, 2019) e *Isabel, La Criolla* (Czombos, 2018). Tomando distancia de una mirada nacionalista homogeneizante (Barrios y Arancibia, 2017; Kriger, 2019), y recuperando conceptualizaciones provenientes de la Historia del Arte (estudios fílmicos) y la Antropología, este artículo adopta un enfoque de análisis de tipo regional: esto es, se concentra y delimita una zona territorial en la que las fronteras políticas son menos relevantes que la cohesión socio-cultural y lingüística. El área del NEA se extiende más allá de los límites políticos de Argentina y Paraguay, dando cuenta de una continuidad en los modos de producción, representación y circulación del audiovisual, que forma parte de las relaciones a nivel macro social, en los ámbitos culturales, históricos, económicos y religiosos, entre muchos otros.

Toda esta nueva ola de creadores de imágenes audiovisuales ha sido poco estudiada por la Antropología Audiovisual. Es por ello que en el presente trabajo se toma como objeto de estudio estas nuevas formas de producción y representación audiovisual, dirigiendo el análisis en cuatro films específicos que emplean prácticas subjetivas y deconstructivas con archivos visuales y audiovisuales en el NEA. Los documentales a examinar son *Había una vez un monte* (Arturo Fabiani, 2015, Argentina), *Damiana Kryygi* (Alejandro Fernández Mouján, 2016, Argentina), *Ejercicios de Memoria* (Paz Encina, 2016, Paraguay) y *Cuatreros* (Albertina Carri, 2016, Argentina). Tomando como referencia la propuesta del "giro etnográfico" en el arte contemporáneo del historiador de arte Hal Foster (2001), se parte de la hipótesis que los mencionados directores emplean herramientas de la Antropología en las instancias de producción e investigación de sus obras y en el trabajo con archivos. Para profundizar en dicha cuestión, el artículo propone abordar las estrategias etnográficas empleadas por los realizadores en el proceso de producción-creación de las obras, así como algunas estrategias representacionales en cuanto a formas subjetivas de construir la narrativa del film.

Como antropólogos nativos de su propia cultura, Alejandro Fernández Mouján,[3] Albertina Carri,[4] Arturo Fabiani[5] y Paz Encina,[6] investigan, entrevistan, realizan trabajo de campo, empatizan con los informantes, se cuestionan sus propios preconceptos y ponen de manifiesto problemas significativos para la Antropología. Se trata de recorridos que quedan invisibilizados en el producto final de las películas, pero que involucran múltiples actores, escenarios y cronologías. A partir de este movimiento hacia la Antropología en cada fase del proceso de producción de las obras, los realizadores logran descubrir y adquirir una serie de elementos sumamente valiosos que no solo facilitan el desarrollo de la investigación en el terreno, sino que también les proporcionan la capacidad de abordar temáticas complejas que trascienden las fronteras entre lo etnográfico y lo político. En relación a los tópicos tratados en los films, al sumergirse en el estudio detallado de la historia y la memoria de las dictaduras, el colonialismo científico y las problemáticas socio ambientales, los realizadores se preguntan por los hechos ocurridos en el pasado y al mismo tiempo logran repensar el rol del realizador/investigador/archivista y la complejidad con la cual entender reflexivamente de dónde vienen, qué representan y para quiénes fueron hechos esos materiales. De esta manera, el trabajo histórico y etnográfico se convierte en un recurso esencial que enriquece tanto la narrativa visual como la profundidad conceptual de las obras, nutriendo así el diálogo entre la Historia del Arte, la Antropología y la reflexión política a partir del trabajo con archivos.

Notas metodológicas

Existen análisis que emplean una metodología semejante a la que se diagramó en esta investigación dentro de la Antropología del Cine, como los de Rony (1996) sobre la obra de Robert J. Flaherty, Griffiths (2002) acerca de Alfred Haddon y Ruby (2000) sobre Robert Gardner, entre otros. Estos estudios parten desde la Antropología, trabajando en los niveles de producción, representación y circulación e identificando elementos que sean relevantes para las discusiones teóricas y metodológicas de la disciplina en la actualidad. De este modo se exploran las intenciones del realizador, su tiempo en el campo, sus modos de utilizar el lenguaje audiovisual y para quiénes son dirigidas las películas. La mayor parte de los estudios insertos en la Antropología del Cine, se

[3] Nació en Buenos Aires y realizó hasta la actualidad catorce films. El conflicto social aparece en todas sus películas, desplegado a través del avance del desmonte como en los films realizados en el Chaco, las memorias del peronismo y la represión del año 2001. Mouján además participó como cámara en las últimas películas de Fernando "Pino" Solanas.

[4] Albertina Carri nació en 1973 en Buenos Aires, hija de padres desaparecidos por la última dictadura militar. Luego de la realización de varios cortometrajes, en el 2004 estrena *Los Rubios*, una película clave en la historia del cine argentino. Las experimentaciones de Carri en diferentes formatos y géneros va a ser una constante en su filmografía.

[5] El realizador chaqueño Arturo Fabiani realizó varias series y mediometrajes. Todas sus producciones están realizadas en el Nordeste Argentino; en ellas aborda las relaciones entre fronteras provinciales y nacionales, así como las diversidades de género, el desmonte y las comunidades indígenas.

[6] Paz Encina nació en Asunción (Paraguay) en 1971. Hacia el año 2006 estrena el largometraje *Hamaca Paraguaya*, el cual tuvo un gran reconocimiento a nivel mundial. Desde el 2006 al 2016 filma una serie de cortometrajes ligados a la dictadura de Stroessner en el Paraguay. Sus últimos estrenos de largometrajes son *Veladores* (2020) -en consonancia con la reconstrucción de la memoria en la época dictatorial- y *Eami* (2022) -film que narra el desplazamiento y genocidio de los Ayoreo desde el lugar de los recuerdos-.

realizaron sobre películas de principios del siglo XX, trabajadas desde el material de archivo.

Con el fin de reconstruir el proceso de producción de las obras en función de las estrategias etnográficas que utilizaron los realizadores y el trabajo en los archivos, se emplearon la entrevista semi-estructurada y en profundidad (Hammersley y Atkinson, 1994; Guber, 2001), la investigación de / en el archivo (Caggiano, 2009) y algunas observaciones. De este modo, se construyeron los relatos de directores, productores, guionistas, montajistas, entre otros integrantes del equipo de producción. Los diálogos con cada uno de ellos abordaron elementos particulares de su labor en la pre-producción, producción y pos-producción del film. Así por ejemplo en las entrevistas con los guionistas, se interrogó sobre cómo fue pensada la idea, la estructura narrativa y la investigación previa de la película, mientras que con los montajistas se orientó en el criterio de edición y remontaje de los archivos.

Las entrevistas con los directores fueron diferentes al resto de los participantes del film, ya que se realizaron varios encuentros donde se abordaron múltiples aspectos: su formación profesional en Artes Audiovisuales y su filmografía; sus preconceptos, teorías, intenciones y militancias; la reflexión propia y personal sobre sus trabajos; cómo llegaron a la idea de la película y cómo fue la investigación previa al rodaje (trabajo de campo y en el archivo); cómo fue la relación entre ellos, los sujetos filmados y el territorio (relaciones de alteridad, conflicto social, reflexividad). Como parte de la investigación del proceso de producción, resulta importante también indagar acerca de material de archivo complementario a los films, como fotografías, diarios de campo, guiones, correos electrónicos y todo tipo de registro que contenga datos sobre el mismo.

Con la información construida bajo dichas estrategias, a continuación nos adentramos en el análisis del proceso de producción-creación de los cuatro films, el cual se focaliza en la investigación, el trabajo de campo previo, la relación con los informantes, la realización de entrevistas y el acceso, búsqueda, investigación, catalogación, digitalización y devolución de los archivos visuales y audiovisuales.

Cuatreros (Carri, 2016)

Trabajo de campo fallido: tras la huella de Isidro Velázquez

"Cómo surgió la idea lo cuento en la película misma, me crío con la historia de los Velázquez, por esa razón *Cuatreros* es una película que tal vez se hizo en 10 años o tal vez se hizo en 6 meses",[7] menciona Carri. De este modo, para la directora, gran parte del proceso de producción del largometraje forma parte de la obra en sí. La historia del proceso de producción de *Cuatreros* (2016) no es lineal ni causal, como la película misma. El camino de investigación del film performativo de Carri, es la historia de Isidro Velázquez, quien junto con su hermano Claudio, fueron caracterizados como gauchos "alzados" (Chumbita, 1995) de las décadas del cincuenta y sesenta en el Nordeste Argentino. Esa pesquisa, que tiene más de veinte años de búsqueda de la directora, se encausa en archivos de revistas gráficas, legajos policiales, documentos personales, acervos audiovisuales, guiones y libros, además de entrevistas y trabajo de campo en el Chaco. De este modo, a continuación se desarrolla cómo la directora y su productor Diego Schipani, trabajaron desde un acercamiento etnográfico con estos materiales.

[7] Entrevista personal a Albertina Carri, 24 de Mayo de 2023, Villa Ortúzar, CABA.

Hay dos elementos fundamentales que conformaron el origen del film: un libro y un guión cinematográfico. *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, publicado en 1968 por el padre de la realizadora, narra la historia de los hermanos Velázquez a partir de un estudio histórico y sociológico del Nordeste Argentino. Roberto Carri postula en esta obra que la tarea del sociólogo debía ser inseparable de su práctica política, en función de la liberación nacional. Este libro resulta fundamental para la investigación de Albertina Carri -el cual también aparece en su película más reconocida, *Los Rubios* (2003)-. A la vez, como se menciona en *Cuatreros*, la reconocida productora audiovisual Lita Stantic le comenta que existe el guión de una película perdida o no terminada, dirigida por el cineasta desaparecido Pablo Szir, llamada justamente *Los Velázquez* (1972).

"Estos intelectuales orgánicos, Pablo Szir y mi padre, fueron el puntapié de mi interés por Isidro".[8] A partir de la historia de Isidro, Albertina Carri quiso escribir una película sobre ese personaje y es por ello que en la primavera del 2009, viajó junto a su ex-pareja y su hijo a Resistencia, Pampa Bandera,[9] La Verde y Machagai, donde recorrieron las comisarías buscando el expediente de Velázquez, visitaron el lugar donde lo mataron y su tumba, entrevistaron gente y consultaron con pobladores locales. Todo este proceso de búsqueda, viajes, entrevistas y averiguaciones quedó trunco por un largo tiempo.

En el año 2012, Albertina Carri redactó un texto sobre la búsqueda imperfecta de información acerca de Isidro Velázquez el cual leería performáticamente en el ciclo *Mis Documentos*. Parte de ese escrito posteriormente se convirtió en la voz en *off* de la película *Cuatreros*. Dos años después la invitaron a montar una muestra en el Parque de la Memoria, la cual se denominó *Operación Fracaso y el sonido recobrado* y se estrenó en el año 2015 en la sala PAyS, constando de cinco grandes instalaciones. Carri cuenta que a partir del ofrecimiento de ese gran espacio de exposición, pudo convertir aquella lectura en una obra. De este modo surgió la videoinstalación *Investigación del cuatrerismo,*[10] que es realmente el germen de *Cuatreros*. Esta obra consistió en cinco pantallas de gran tamaño, donde se proyectaban una variedad heterogénea de imágenes de noticieros, animaciones, publicidades, *found footage*, películas eróticas, entre otras. Luego de la exposición, a comienzos de 2016, Carri junto con su productor y socio Diego Schipani, comenzaron a pensar cómo pasar de la videoinstalación a un largometraje manteniendo la misma idea: la voz performática de Carri y las imágenes de archivo. Entre abril y septiembre de 2016 editaron el film y en Noviembre de ese año se estrenó dentro de la Competencia Latinoamericana, en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Si bien no hay una investigación sistemática en el orden de lo académico, en el proceso de producción del film se advierte que la búsqueda e indagación de Carri tiene dos elementos del trabajo etnográfico: la consulta y el análisis de bibliografía literaria, periodística y científica sobre el tema, además de la indagación en los expedientes policiales, guiones de otros films, entre otras fuentes para sus investigación; y por otro, el trabajo de campo fallido. Ambos mecanismos se revelan dentro de la narrativa de *Cuatreros*, lo que implica dar cuenta del proceso de producción en el cuerpo del relato.

[8] Entrevista personal a Albertina Carri, 24 de Mayo de 2023, Villa Ortúzar, CABA.

[9] Pequeña localidad cerca de la cual, en un camino rural, fue asesinado Isidro Velázquez con su compañero Vicente Gauna en 1967, en medio de una emboscada por la policía chaqueña.

[10] Así se denominaba la policía chaqueña a la brigada que asesinó a Isidro Velázquez.

A través de estrategias reflexivas, la directora explicita el fracaso de la investigación, similar a lo que ocurre en la narrativa antropológica posmoderna, a través de la reconsideración sobre el trabajo de campo clásico[11]. Por lo tanto, revelar el trabajo de campo fallido, donde la directora viajó al Chaco, entrevistó una serie de interlocutores sin éxito, consultó expedientes policiales y no tuvo un buen *rapport* con las personas que visitó, es un punto en común entre el film y las estrategias etnográficas.

Trabajo de archivo exitoso

La historia de la preservación audiovisual en Argentina, ha sido compleja y conflictiva entre diferentes instituciones y agentes, lo cual ocasionó la dispersión de los archivos audiovisuales en diversas propiedades y espacios.[12] Por ende en nuestro país, el acceso a los archivos audiovisuales, involucra tener una red de relaciones sociales que permitan el conocimiento y el ingreso a determinados lugares y materiales. Así como un etnógrafo indaga con informantes para su investigación antropológica, Carri fluye entre diferentes agentes sociales que tienen acceso y experiencia sobre archivos audiovisuales en Argentina. De este modo lo marca en la siguiente cita:

> Se trata del archivo que no existe en la Argentina y del archivo que, digamos, porque yo también tengo una situación privilegiada, a mí Peña y Paula me reciben, levanto el teléfono y puedo, pero digo cualquiera que quiera trabajar archivo en este país está prendido el fuego (24 de Mayo de 2023).[13]

La búsqueda de archivos fílmicos comienza en lo de Fernando Martín Peña en el 2012 para la producción de otro film[14] y luego sigue específicamente para la videoinstalación en la cineteca del *Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken"*[15] (Figura 1) en el año 2015. Fueron varias las visitas que hicieron Albertina Carri y el productor Diego Schipani al mencionado museo para visionar material. Leandro Listorti, quien comenzaba a trabajar en la institución mencionada durante esos años, fue el asesor.

"Fui buscando y aprendiendo cómo buscar en este camino" dice Carri[16]. Aquí aparece el archivo como tema, cuestión que en muchas "etnografías de los / en los archivos" (Caggiano, 2009) sus raíces se encuentran en los trabajos fundamentales de historia cultural de Zemon Davis (1987) o Trouillot (1995). En este sentido, Carri reflexiona sobre las clasificaciones en la cineteca del *Museo del Cine* y cuando viaja a Cuba en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), acerca de cómo se categorizan los materiales, quiénes lo hacen y bajo qué perspectivas. En parte, esto aparece narrado en la película, donde ella menciona varios criterios archivísticos que

---

[11] Ejemplo de ello lo podemos encontrar en los libros "El antropólogo inocente" de Nigel Barley y "Reflexiones sobre un viaje un trabajo de campo en Marruecos" de Paul Rabinow.

[12] Para una discusión más profunda ver Izquierdo 2016.

[13] Entrevista personal a Albertina Carri, Villa Ortúzar, CABA.

[14] *Pets* (Carri, 2012)

[15] El *Museo del Cine* es una institución que depende del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Como bien indica su nombre, es un museo que exhibe diferentes cuestiones de la historia y la actividad cinematográfica en Argentina. Sin embargo, detrás del museo funciona la cinemateca, que se encarga de resguardar gran cantidad de materiales de todo el país, en depósitos con buenas condiciones de conservación. Allí reciben materiales de todas las regiones, dado que, al no existir una cinemateca nacional, el museo actúa de algún modo ocupando ese espacio.

[16] Entrevista personal a Albertina Carri, 24 de Mayo de 2023, Villa Ortúzar, CABA.

fue descubriendo en su búsqueda. Esto lo observa al revisar las planillas o fichas que contenían los nombres de los materiales y al descubrir que al abrirlos, se encontraba con contenidos diferentes.

Figura 1. Cineteca *Museo del Cine*. Fuente: Foto del autor

Figura 2. Albertina Carri. Fuente: Foto del autor realizada durante la entrevista

Otra característica fundamental en el trabajo con archivos fue el proceso de digitalización. La directora, junto con Leandro Listorti, realizó la mayoría de los traspasos al formato digital de los audiovisuales que aparecen en la película. Muchas de las imágenes de *Cuatreros* se presentan en una baja calidad. Esta fase, que generalmente se oculta e invisibiliza en los documentales contemporáneos que trabajan con archivos audiovisuales, resulta fundamental. Aquí se tejen las relaciones sociales entre la directora y el personal del *Museo del Cine* en función del encuentro con el archivo. Además del *Museo del Cine*, Carri también buscó material en el *Archivo General de la Nación (AGN)* sobre el Chaco, la dictadura e Isidro Velázquez.
De este modo, la búsqueda, el acceso y la digitalización de los archivos da cuenta del proceso de trabajo de investigación previo a la película, que se asemeja al abordaje del historiador del arte y del etnógrafo: los investigadores se dirigen al lugar (en este caso los archivos), aprenden y cuestionan las formas de clasificación y con base en las relaciones sociales que generan, construyen los datos de su trabajo. El archivo entonces, queda puesto en cuestionamiento como un espacio vivo de disputas políticas y sociales. Se trata de un quehacer que es la base para la producción-creación del film.

Ejercicios de Memoria (Encina, 2016)

Estrategias de investigación: rodaje sonoro y final
El proceso de investigación, desarrollo, escritura y reunión de recursos del film *Ejercicios de Memoria* (2016) duró cuatro años, del 2011 al año del estreno en el 2016.

Luego, en menos de un año se filmó y editó, "pero llegar a ese punto llevó muchísimo trabajo, muchísima elaboración intelectual, creativa, poética, pero también energética, también emocional".[17] Fueron dos instancias de rodaje, la primera que consistió en un rodaje sonoro en el año 2013 y la siguiente, el "rodaje final completo" donde se hizo propiamente la filmación en Empedrado (Corrientes).
Tanto Juana Miranda[18] como Paz Encina señalan que el rodaje sonoro fue un proceso fundamental para el film, el cual consistió en recorrer junto con Rolando, Rogelio y Patricia Goiburú (los tres hermanos), las doce casas por las que habían vivido en su infancia exiliados en Argentina, hasta la desaparición de su padre Agustín Goiburú. Con un pequeño equipo de producción que consistió en un camarógrafo, un sonidista, la productora y la directora, este viaje transcurrió durante una semana y las ciudades que visitaron fueron Posadas, Candelaria, Santa Ana en la provincia de Misiones y Paraná en Entre Ríos.

> En el rodaje sonoro lo que hicimos fue grabar audio y video de la experiencia de recorrer las casas donde habían vivido. "Acá era el consultorio de papi", "acá había una heladera", "mi mamá cosía allá" nos decían. (22 de Septiembre de 2021)[19]

El objetivo del mismo era registrar el audio de los recuerdos, las vivencias y las experiencias de los tres hermanos *in situ*, al volver a caminar en el lugar. Esta estrategia performática, de recrear y catalizar una situación ya vivida, tiene similitudes con la técnica etnográfica de elicitación. La idea de la directora con este viaje era registrar sonoramente toda la historia del exilio de los Goiburú en el Nordeste Argentino.
Sin embargo, este recorrido no fue el primer contacto de la directora con los hijos de Goiburú. Ya en 1998 Encina había realizado algunas entrevistas con Elba, la esposa de Agustín Goiburú, donde la mujer le contó con templanza la historia del exilio. Luego, en el 2012, la directora la volvió a entrevistar pero en esa ocasión la encontró más débil por la edad. Durante ese año Encina entrevistó también a los tres hijos pero de una forma diferente al rodaje sonoro. Los diálogos eran llevados adelante por ella sola, encargándose del sonido y en algunas ocasiones, del registro visual. Estos encuentros duraron tres años aproximadamente. Generar las relaciones de confianza entre investigador e informantes es un elemento clave también del trabajo de campo antropológico, ya que resulta fundamental para comprender la perspectiva de los actores sociales, a partir de establecer relaciones empáticas y *rapport*. La escucha en este sentido es un rasgo distintivo, y a lo largo de la película de Encina es justamente su recurso estético central. En esta dirección, el contexto de realización de las entrevistas resulta fundamental para Paz Encina. Ella reconoce cuándo, cómo y dónde debe realizarlas, en función de lograr un tono cercano.

> Algunas entrevistas fueron hechas con cámara, otras, si bien llevé la cámara

[17] Entrevista personal a Juana Miranda, 22 de Septiembre de 2021, videollamada.
[18] Juana Miranda tuvo un rol que excedió las responsabilidades habituales de una productora, ya que participó en todas las etapas previas a la realización, desde las primeras escrituras y la investigación inicial hasta algunas instancias de la posproducción, desempeñando un papel integral en la planificación, concepción y ejecución del proyecto.
[19] Entrevista personal a Juana Miranda, videollamada.

> me pedían por ejemplo que ponga la cámara bastante lejos para no sentirse intimidados y yo trataba de que ellos se sintieran lo mejor posible dada la situación, entonces ponía la cámara en cualquier lado o ponía de alguna manera como para tener algún registro de que eso se hizo (6 de Julio de 2021).[20]

La característica primordial de las conversaciones que marca Encina es "aprender a escuchar". Se trata de dejar que el entrevistado hable, desarrolle sus reflexiones y comentarios, y el entrevistador conduzca tanto las preguntas como los silencios. La escucha a lo largo de la filmografía de Paz Encina, es el elemento fundamental (Russo, 2017; Veliz, 2017); el sonido es la materia prima tanto de la Antropología como de las Artes Audiovisuales. La disciplina antropológica se nutre de lo que "la gente dice", mientras que el cine se sustenta en el sonido y en la imagen. La antropóloga Blanca Muratorio afirma que "ser un buen oyente siempre requiere simpatía" y justamente es lo que se identificó en la realización de entrevistas por parte de Paz Encina.

El archivo soy yo

Desde el año 2008, Paz Encina se sumergió en la investigación de los materiales concentrados en los *Archivos del Terror* o *Archivos del Horror*.[21] En este caso se utiliza el sentido de sumergirse en la inmensidad del archivo, exaltando justamente la característica de infinitud y desborde:

> Desmesurado, invasor como las mareas del equinoccio, las avalanchas o las inundaciones. La comparación con los flujos naturales e imprevisibles está lejos de ser fortuita; quien trabaja en archivos a menudo se sorprende al evocar ese viaje en términos de zambullida, inmersión, incluso de ahogamiento... (Farge, 1989, p.10).

Su historia personal y su experiencia de vida la llevaron a explorar este colosal acervo de la dictadura paraguaya, y en los devenires de esa búsqueda, aparecen rostros y gestos que ella reconoce. A partir de su relato, se observa el involucramiento de su historia personal con el tema:

> Vivíamos controlados, en mi casa había redadas cada quince días. Por qué te cuento todo esto, porque no es algo que toque de oído, sino que fue algo que me tocó muy cerca, directamente lo viví. Entonces para mí irme a los archivos, que no era la primera vez que me iba, iba con una intención de que la dictadura se convierta para mí en un objeto de estudio y no solamente en una vivencia... (6 de Julio de 2021).[22]

[20] Entrevista personal a Paz Encina, videollamada.
[21] Estos archivos representan un detallado registro del aparato de control que se mantuvo durante aproximadamente setenta años en el Paraguay, tanto en el periodo previo como durante la dictadura de Alfredo Stroessner.
[22] Entrevista personal a Paz Encina, videollamada.

El título del presente apartado, “El archivo soy yo”, responde a este criterio de mirarse en el archivo. Paz Encina no es ajena al *Archivo del Terror*, ella desde su experiencia personal, se descubre y se identifica allí. El (re)conocimiento de la realizadora en el archivo, implica dar cuenta de la carga subjetiva de sus búsquedas de imágenes a la vez que supone un posicionamiento frente al problema de estudio (la dictadura). A continuación se analizarán los mecanismos que utilizó la directora para el estudio del archivo.

Desde su relación de confianza con Rosa Palau, la directora actual del *Archivo del Terror* (ella había sido la profesora de Encina en el colegio), la realizadora accede a todo el material que hasta entonces estaba inexplorado. En esta conversión de la vivencia al objeto de estudio, Encina sistematiza la información, cataloga, digitaliza y analiza, lo que le permitió crear una serie de instalaciones artísticas y cortometrajes inspirados en los hallazgos. A través de este proceso, Paz Encina realizó varios cortometrajes que, con el tiempo, se fueron consolidando en el tríptico *Tristezas de la lucha* desarrollado entre los años 2010 y 2016.

Figura 3. Museo de la Justicia (Paraguay). Fuente: Foto del autor

Figura 4. Paz Encina. Fuente: Foto del autor realizada durante la entrevista personal por videollamada

Un antecedente fundamental es el cortometraje *Viento Sur* (2010) que como bien señala Russo (2017), funciona como un eslabón entre *Hamaca Paraguaya* y *Ejercicios de Memoria*. Se trata de un cortometraje de ficción que transmite el clima de terror y angustia del régimen stronista sin usar directamente los materiales de los *Archivos del Terror*, solamente a partir de las voces de dos hermanos, que son los protagonistas de la obra. El film transcurre en los años setenta en Paraguay, y ambos hermanos aguardan escondidos a la vera del río ante el acecho de los militares. Su estreno se realizó en un espacio público el 10 de diciembre de 2010, en el Día de los Derechos Humanos.

Viento Sur (2010) fue el impulso, para que en el año 2012 (en conmemoración con los veinte del descubrimiento de los *Archivos del Terror*) Paz Encina estrene una videoinstalación urbana en el centro de Asunción, dividida en tres partes, la cual denominó *Notas de Memoria*.[23]
Notas de Memoria fue la raíz de la trilogía *Tristezas de la lucha,* conformada por los cortometrajes *Arribo* (2014), *Familiar* (2014) y *Tristezas* (2016). El eje de los tres films está constituido por el trabajo sobre las fotografías del archivo. Como menciona uno de los investigadores del film Carlos "Chino" Molina,

> "¿Quiénes son las personas que están involucradas en esta foto? Hay muchas fotos de gente que ya está golpeada, se ve que fue torturada, golpeada antes de tomarle la foto y después fue revelada esa foto y alguien se tomó el trabajo de rotular (...) nos enfocamos más que nada en eso, en decir "quiénes somos, cómo se generó esta foto y hasta donde llegó esta foto". (25 de septiembre de 2021)[24]

Al igual que en *Cuatreros*, se utilizan herramientas de la historia del arte y de la etnografía para trabajar con archivos, donde se reflexiona sobre el "detrás de escena" de esas imágenes y sus clasificaciones. Así, el archivo puede desempeñar el papel de un dispositivo capaz de poner de manifiesto las desigualdades y los significados que lo constituyeron (Derrida, 1995). En este contexto, una de las preguntas fundamentales que plantea Foster (2004) sobre el impulso archivístico es la motivación detrás del uso de material de archivo por parte de los artistas. El autor descubre que este proceso busca restituir la presencia, la experiencia y la relación de un individuo con dicha imagen, llevando a cabo una operación inversa al ocultamiento. Los *Archivos del Terror* si bien forman parte de la estructura estatal oficial, presentan historias que han sido invisibilizadas, olvidadas y perdidas. La idea de estas nuevas narrativas, es darles formas alternativas, creando así un sentido opuesto a la narrativa "oficial" de la historia.
En el trabajo con archivos es fundamental rescatar que tanto Carlos Molina como Paz Encina, transforman su rol de investigador y directora en "archivistas". Así es que también crean sus propios archivos y la gente los identifica como "buscadores de imágenes del pasado", con lo cual les acercan diferentes materiales para digitalizar. De este modo, se convierten en agentes sociales catalizadores de archivos. A la vez también, crean sus propios archivos, catalogan, guardan, digitalizan y devuelven al archivo. En síntesis, cuando se trabaja con archivos visuales y audiovisuales, se envuelven numerosas capas de relaciones sociales, que como se analizó, no sólo son sumamente importantes para los largometrajes sino que también implican el cambio de roles y la interacción con diferentes personas.

[23] La conformaron las obras *La marcha del Silencio*, *Los pyragüés* y *El río*, las cuales evocan momentos, situaciones, sensaciones y afectos durante la dictadura de Stroessner en Paraguay.
[24] Entrevista personal a Carlos "Chino" Molina, videollamada.

Damiana Kryygi (Fernández Mouján, 2016)

Investigación y construcción del guión: viajes, descubrimientos y relaciones con la comunidad *aché*

La iniciativa del film *Damiana Kryygi* (2016), refirió Alejandro Fernández Mouján[25], surgió a raíz de su esposa Susana Margulies, quien era docente en una de las asignaturas iniciales de la carrera de Antropología en la Universidad de Buenos Aires. En el marco de la materia de Historia de la Teoría Antropológica, se empleaba el material académico relacionado con el caso de Kryygi y entre ellos, el artículo publicado en la Revista del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, "Relevamiento antropológico de una india guayaquí" escrito por el antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche en el año 1908[26]. Explica Fernández Mouján que dicho artículo lo leyó entre los años 2001 y 2002 y le produjo un gran impacto, pero que en ese entonces no visualizó la posibilidad concreta de realizar una película. Fue varios años más tarde, al enterarse de la ubicación de los restos de la niña *aché* en el Museo, que surgió el interés en dar forma a este proyecto. El primer paso consistió en la grabación del proceso de restitución, que tuvo lugar el 10 de junio de 2010. A partir de ese punto, se inició el desarrollo del proyecto, dando lugar a un período de cinco años en el que la investigación y la filmación crecieron en paralelo. Durante este lapso, se produjeron numerosos descubrimientos y revelaciones a lo largo del rodaje, de los cuales muchos quedaron representados en el film (como por ejemplo la ubicación del cráneo de Kryygi o el hallazgo del lugar donde fue retratada la foto en el hospital de Melchor Romero). Así es que la estructura del guión se fue conformando con el correr del proceso de producción. En su totalidad, este proceso abarcó desde 2010 hasta el momento del estreno de la película en 2015.

Como recién se mencionaba, Fernández Mouján comenzó el proyecto fílmico luego de la restitución de los restos de la niña a la comunidad. Inicialmente, contó para la investigación con la colaboración de Hernán Alvarenga (un joven estudiante) y de Susana Margulies, quien conformó un grupo de antropólogas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) para la pesquisa. Este grupo se sumergió en una exploración más profunda de los textos antropológicos de la época y otros aspectos relevantes[27]. Es interesante señalar que esta relación entre antropóloga y cineasta se dio solo en la fase de investigación, ya que Margulies no participó en el rodaje ni en el montaje del film, pero sí en la exhibición.

La investigación tuvo diferentes aristas y perspectivas. Tanto Fernández Mouján como Alvarenga estudiaron las cartas entre el Dr. Alejandro Korn y Lehmann-Nitsche buscando pistas sobre Kryygi, incluso las correspondencias entre el antropólogo alemán y diferentes personas. A pesar de la dedicación y el sistemático trabajo de investigación, no hallaron mención de la niña *aché* en los textos del Dr. Korn. Alvarenga cuenta que pudieron localizar a la única pariente cercana del médico, una sobrina que todavía vivía en La Plata, pero que no hubo buen *rapport*. También lograron contactar a la única hija del Dr. Korn, la cual vivía en Estados Unidos, pero era inaccesible debido

[25] Entrevista personal a Alejandro Fernández Mouján, 19 de Mayo de 2020, videollamada.

[26] Entrevista personal, Susana Margulies y Julia Name, 14 de Febrero de 2024, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), CABA.

[27] A partir de este trabajo las antropólogas publicaron algunos trabajos en revistas académicas. Ver Margulies y Name, 2019.

a la distancia y la edad. También se exploraron algunos lugares físicos, como la casa en la que supuestamente vivían los Korn. Asimismo, se investigó sobre la historia del puerto de Posadas y cómo eran los viajes por el río hacia Buenos Aires a comienzos del siglo XX, los cuales eran relevantes para comprender el traslado de Kryygi. Todos estos materiales de la investigación, quedaron guardados en la casa de Fernández Mouján (Figura 5).

A la par de las investigaciones se organizaron los rodajes. Hubo varios viajes al Paraguay primero para planificar, establecer lazos de confianza con la gente, realizar entrevistas, y luego para filmar. Los primeros viajes funcionaron para organizar el diálogo con la comunidad y tener el *rapport* necesario a la hora de filmar. Luego de conocer el terreno, las comunidades y la disponibilidad se organizaron tres viajes de rodaje, el primero para la restitución del cráneo, el segundo a Ypetimí y el tercero a Encarnación. Fernández Mouján aún conserva gran parte del material complementario como algunas copias en placa de vidrio de la foto de Kryygi, las cajas con la investigación para el film que se retratan en la Figura 5, los grandes rollos de papel con anotaciones que se observan en la Figura 6, las fotografías del rodaje, entre otros.[28]

Damiana Kryygi se estrenó en el 2015 en el cine *Gaumont* de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y luego tuvo un extenso recorrido, llegando a largas distancias, como Canadá, Noruega, Nueva Zelanda y Australia, a partir de la exhibición en festivales de cine, universidades y espacios culturales.

Figura 5. Cajas con la documentación de la investigación hecha para el film. Fuente: Foto de autor

Figura 6. Alejandro Fernández Mouján mostrando cómo diagramó el film. Fuente: Foto de autor

La contra-mirada del archivo

El objetivo del film *Damiana Kryygi* es reconstruir la historia oculta detrás de la fotografía tomada por Lehmann Nitsche a pocos días de que la niña *aché* muriera

[28] Todo este material se pudo observar en la visita a la casa de Fernández Mouján el 6 de Abril de 2022.

en la ciudad de La Plata. La contra-mirada de la fotografía implica buscar materiales complementarios por parte del equipo de producción como los que se analizaron en el anterior apartado, pero lo fundamental, es el trabajo de archivo, donde el cineasta y su grupo de investigación deben dirigirse al Museo de Ciencias Naturales de La Plata (MLP). La historia de las fotografías de Kryygi tienen un largo recorrido entre Argentina y Alemania desde comienzos del siglo XX. Las copias de las fotografías de Kryygi las encontró el documentalista en el Instituto Iberoamericano de Berlín (IBB).
Según lo que relata Máximo Farro,[29] quien trabaja como empleado en el MLP en la sección del archivo, tras revisar los correos electrónicos intercambiados con Fernández Mouján, la primera visita del director al Archivo Histórico del Museo se dio en marzo de 2013. En esa ocasión, el director buscaba información sobre los dispositivos fotográficos utilizados en la época de Lehmann Nitsche, los tipos de soportes utilizados, imágenes similares a las de Kryygi y las de la expedición de ten Kate y De Lahitte al Paraguay. Aunque el realizador ya había recuperado las fotografías de la niña aché en el IIB, continuaba indagando sobre material complementario.
Este primer encuentro entre el realizador y el archivista marcó el inicio de una serie de reuniones que se repetirían al menos en cuatro ocasiones durante la producción del film. Resulta interesante destacar el intercambio entre el archivista y el realizador, en el que la relación fluida generó un aprendizaje mutuo. Mientras Fernández Mouján señala que conoció mucho sobre los archivos del MLP al sumergirse directamente en el espacio físico del Archivo Histórico del Museo y explorar entre cientos de placas de vidrio, Farro también indica la sorpresa que sintió cuando el realizador le mostró la imagen actual del Hospital *Dr. Alejandro Korn* de Melchor Romero, en el lugar donde se había tomado la foto de Kryygi. En este cruce, entre el trabajo del etnógrafo y el historiador, se desenvuelve Fernández Mouján investigando en el archivo.

Había una vez un monte (Fabiani, 2015)

Realización de entrevistas e investigación entre las ruinas
La biografía del realizador chaqueño Arturo Fabiani es el componente principal del surgimiento de la idea del mediometraje *Había una vez un monte*. El itinerario del director por varios pueblos y ciudades del Chaco le proporcionó un contacto directo con la problemática que aborda en su película, ya que afirma "Esta idea surgió a partir de una cuestión biográfica, porque yo viví en varios pueblos tanineros".[30] La investigación histórica fue previa a la construcción del guión y fundamental para la narración. Alejandra Muñoz (productora y guionista) indica que como guía de este estudio se empleó una investigación previa realizada junto a Arturo Fabiani para otro proyecto, centrado en la masacre de Napalpí y vinculada a la explotación económica del territorio chaqueño en la década de 1920. Además, destaca que las fuentes de los escritores chaqueños, como Guido Miranda o Juan Ramón Lestani, fueron cruciales; sin embargo, indudablemente, el libro que marcó la investigación de manera significativa fue *Tanino. Memorias de un hachero* del escultor y escritor chaqueño Crisanto Domínguez,[31] publicado en 1956. Muñoz enfatiza que la impactó especialmente el relato

[29] Entrevista personal a Máximo Farro, videollamada, 30 de Agosto de 2023.
[30] Entrevista personal a Arturo Fabiani, 12 de Mayo de 2023, Resistencia, Chaco.
[31] Para conocer más sobre la obra de este artista, ver *Crisanto Domíguez ¿El que soñaba con París?*

en primera persona del autor, quien trabajaba para el *Ingenio Azucarero Las Palmas del Chaco Austral*, detallando los métodos de tortura y la explotación laboral extrema a la que eran sometidos los obrajeros.
Adicionalmente, los cineastas consultaron artículos científicos que abordaban la problemática del desmonte, proporcionando datos cualitativos y cuantitativos sobre dicha temática en la actualidad. Asimismo, llevaron a cabo entrevistas con dos ingenieros agrónomos como fuentes de consulta. Mientras que uno de ellos quedó incluido en el montaje final de la película, el otro no llegó a formar parte de la versión definitiva del film.
Fabiani resaltó la importancia de Néstor Braslavsky y el *rapport* que se generó en las entrevistas. Establecer relaciones de confianza y empáticas durante el proceso de rodaje con los entrevistados fue evidente en la filmación en el barrio *Mapic* de Resistencia. Al momento de establecer los diálogos, solo se dirigían cuatro integrantes (cámara, sonido, Braslavsky y el director) para generar un momento de confianza e intimidad, intentando "invadir lo menos posible". En este sentido señala que Braslavsky fue muy empático con las interlocutoras, lo que permitió que las personas hablaran de manera elocuente y se sintieran cómodas compartiendo temas que por momentos se tornaban difíciles de narrar. Por ende, no solo actuó como el personaje principal del film, sino que tuvo un papel activo en las entrevistas y en el aporte de ideas sobre la puesta en escena al momento de rodaje. Braslavsky generaba situaciones y conversaba tanto con el equipo de producción del film como con los entrevistados. Además, como ambientalista, también generó vínculos que luego continuaron más allá de la película con las personas que conversaba. Por ejemplo, en el barrio *Mapic* con las mujeres *qom*, se intercambiaron teléfonos para proseguir con una causa ambiental que se desarrollaba en función de defender un árbol importante para la comunidad, ante la amenaza de la municipalidad por cortarlo y asfaltar en el lugar. En suma, la contribución de Braslavsky fue de gran importancia, funcionando como enlace con las personas y con compromiso afectivo con la causa.
El mediometraje se concretó a fines del 2015, pero por el cambio de gestión del gobierno nacional, no se llegó a estrenar hasta el año 2017.

El archivo como antagonista

La tarea que se propuso Arturo Fabiani en *Había una vez un monte* fue la de explorar las ruinas del *Ingenio Las Palmas*, y a través de ellas, observar cómo eran antes de convertirse en vestigios de una industria muerta. Por tanto, el empleo de archivos visuales y audiovisuales adquirió una relevancia fundamental, ya que servía como registro vital del pasado de dichos escombros. Fue así que Fabiani y Muñoz recurrieron al *Archivo General de la Nación (AGN)* para llevar a cabo el proceso de búsqueda y solicitud de archivos y también investigaron en el *Archivo Histórico de la Provincia del Chaco "Monseñor José Alumni"*. Los archivos audiovisuales más significativos que pudieron recuperar del AGN fueron los de Glucksmann *Un viaje por el río Bermejo* (1915) y varios capítulos de *Sucesos Argentinos* sobre el NEA, los cuales se exhiben en el film. Lo que buscaban del noticiero semanal era el sonido, que presentaba la voz icónica del locutor, expresando la ideología "modernista" de la época. A partir del montaje, la película consolidó la estructura, y los archivos visuales y audiovisuales se convirtieron

(Castillo, 2012)

en antagonistas o polarizadores en relación con las imágenes contemporáneas de los vestigios, los ex empleados y las consecuencias de la explotación laboral. Estos archivos exhibían a obreros desempeñándose en la extracción del tanino, revelando las condiciones laborales inhumanas que acompañaban al supuesto "progreso" y "civilización" proclamados en la narrativa de *Sucesos Argentinos*. La confrontación entre estos archivos históricos y las imágenes contemporáneas subrayaba el conflicto entre el pasado y el presente, evidenciando cómo esta problemática persiste hasta la actualidad.

Las búsquedas en el *Archivo General de la Nación (AGN)* en Buenos Aires, las realizaron la productora Alejandra Muñoz y el director Arturo Fabiani. Se consultaron en las computadoras de dicha institución categorías específicas como "monte", "indígenas", "Chaco", "ingenio", "tanino", "tanineras", y se buscó material textual relacionado con la empresa forestal. La productora aclaró en la entrevista, que mucho material audiovisual ya lo tenían relevado de un proyecto anterior sobre la masacre de Napalpí.[32] También se recopilaron testimonios y datos sobre la explotación del monte en el norte de Santa Fe y las fusiones de empresas extranjeras. Las imágenes, planos y fotografías de los quebrachos y las montañas de madera también fueron elementos clave, contrastados con la realidad actual para resaltar la continuidad a lo largo del tiempo de este proceso de sobreexplotación.

Las indagaciones en los archivos no fueron sólo en instituciones, sino que también consultaron con Rodolfo "Rolfi" Encinas que poseía una serie de materiales fílmicos muy importantes. Debido a la biografía de Fabiani como sacerdote en la iglesia católica de Puerto Tirol, conocía a "Rolfi" Encinas, quien era un reconocido profesor de folclore del pueblo y que poseía algunos materiales fílmicos de diferentes épocas relacionados con la taninera. El realizador explicó que su relación previa con Encinas, facilitó el acceso y la colaboración. Después de ponerse en contacto con él, lo visitaron en su casa y filmaron ese encuentro, que se incluyó en la película. Es importante resaltar que la exposición de Encinas en el film es una apuesta política por parte del mismo historiador, ya que al ser vecino del pueblo, su testimonio crítico con respecto a la taninera resulta más arriesgado. Fabiani comenta que nunca había visto estos materiales antes y que, al encontrarse con ellos, todo el equipo de producción quedó impactado. Lo que se muestra en *Había una vez un monte* es a Encinas haciendo de proyeccionista y a Braslavsky observando una serie de audiovisuales institucionales que la taninera enviaba a sus accionistas en Londres, realizados en 1920 sobre nitrato, los cuales mostraban cifras y otros registros de la fábrica.

Conclusiones

El presente trabajo reconstruye el proceso de producción de cuatro films documentales contemporáneos, con el fin de dar cuenta de las herramientas de la Antropología que emplean en su investigación y producción. La reapropiación y remontaje de los archivos audiovisuales es un tema que une a los cuatro films, y que en el mismo abordaje de los realizadores sobre esas imágenes, se utilizan herramientas de la historia y de la antropología para su procesamiento.

El trabajo en el archivo refiere al proceso de acceso, búsqueda, investigación, catalogación, digitalización y devolución de los archivos visuales y audiovisuales. Esta

[32] Entrevista personal a Alejandra Muñoz, 16 de Mayo de 2023, Resistencia, Chaco

instancia se desarrolla en las instituciones como el Museo del Cine, Archivo del Terror, Museo de Ciencias Naturales de La Plata, en el Instituto Iberoamericano de Berlín, Hospital "Dr. Alejandro Korn" Archivo General de la Nación y en el Archivo Histórico de la Provincia del Chaco "Monseñor José Alumni". Cuando se trabaja con archivos visuales y audiovisuales, se involucran múltiples interacciones sociales, que conllevan el cambio de funciones del rol de "realizador" al de "archivista" y a la vez implica la comunicación con diversos actores sociales. Por el lado de *Cuatreros*, Albertina Carri tuvo que entablar un diálogo con agentes sociales ligados a los archivos como Fernando Martín Peña, Paula Félix- Didier, Leandro Listorti y el Museo del Cine, con el fin de buscar, visionar y digitalizar los materiales necesarios para su obra. A la vez, Paz Encina en el caso de *Ejercicios de memoria*, debió acudir a Rosa Palau y el Archivo del Terror para obtener fotografías y grabaciones. En *Damiana Kryygi*, su director Alejandro Fernández Mouján debió ahondar en los archivos del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, en el Instituto Iberoamericano de Berlín y en el Hospital "Dr. Alejandro Korn" de Melchor Romero, para obtener fotografías y expedientes sobre el caso de la niña aché. Respecto al mediometraje *Había una vez un monte*, Arturo Fabiani y Alejandra Muñoz debieron investigar en el Archivo General de la Nación y en el Archivo Histórico de la Provincia del Chaco "Monseñor José Alumni", además de consultar con "Rolfi" Encinas. A partir de los novedosos usos del archivo, surge la pregunta desde la Antropología Audiovisual ¿Qué nuevas comunidades y formas de abordaje de los archivos pueden imaginarse a partir de dichas nuevas prácticas? En este sentido, se plantea analizar en futuros estudios la dinámica de interacción y negociación entre archivistas y realizadores, ya que estos actores juegan un papel central en la forma en que los archivos visuales y audiovisuales son exhibidos y recibidos por los espectadores. Al tomar al archivo como tema en sus films, por el lado de lo estético, se remarca el proceso de (re)apropiación desde la mencionada herramienta, a partir de saltos, repeticiones, detenciones yuxtaposiciones de pantalla, entre otros recursos. Todos estos recursos técnicos son pensados con una guía común: el remontaje de las imágenes implica a lo largo de los cuatro films una contraposición de significados. De esta forma, se plantea que en los cuatro documentales existe una articulación de planos a partir del antagonismo de las imágenes de los archivos. En ellos se observa al montaje como un espacio de poder y conflicto, en contraposición al montaje "invisible", propio del cine mimético. El cambio en el significado original de la fotografía y el material audiovisual a través del mencionado recurso, constituye el núcleo central de la operación sintáctica en estas obras de no ficción. Las imágenes se insertan en un nuevo contexto de significados, adquiriendo así dimensiones inesperadas para el creador original. Las antiguas (o nuevas) imágenes atraviesan el filtro del nuevo realizador, alterando completamente sus representaciones. Como recurso estético, sumado al remontaje, aparece la voz autoral de los realizadores. La relación entre las imágenes de archivo y la voz de los directores/conductores se desarrolla en un vaivén de conexión y desconexión respecto de las (re)interpretaciones.

Se podría pensar a partir de este estudio y como consigna para futuros trabajos, que esta nueva generación de documentalistas más cercanos al cine experimental y al cine ensayo, impactan directamente en el centro del concepto de "cine etnográfico", cuestionando el modo de producción, representación y circulación de la concepción clásica instaurada desde los grandes centros de poder (Heider 2006 [1976]; Mead y Bateson (2006) [1977]). Este tipo de definiciones designaba que el cine etnográfico

debía ser un cine de y para antropólogos, con una investigación sistemática, la representación de un "otro cultural" alejado de las grandes urbes y una circulación sólo en el ámbito académico. Así, se abre un complejo juego de preguntas acerca de qué impronta etnográfica puede hallarse en los films, por qué las cuatro películas pueden (o no) ser consideradas como cine etnográfico y qué discusiones se disparan respecto al mencionado concepto. Al desplegar el campo del cine etnográfico en Argentina y las herramientas conceptuales con que se dispone desde la disciplina para abordar este tipo de films, se observa una tensión con el concepto mismo de "cine etnográfico". Todas estas preguntas repercuten en "lo etnográfico" de los films, donde las representaciones van más allá de lo cultural, al incluir aspectos sociales y políticos en las mismas conformando un complejo entramado de relaciones de alteridad, que se distingue además, en sus procesos de producción y su circulación.

Otro de los aportes del presente artículo es la especificidad territorial y socio-cultural del corpus seleccionado a partir del cual trabaja su problema de estudio, en relación a la región del Nordeste Argentino, como un amplio espacio dinámico entre las provincias de Chaco, Corrientes, Formosa y Misiones, a las que se suman las relaciones transnacionales con el Paraguay. La decisión de recuperar una serie de producciones documentales desde la lente regional es un gesto epistémico contundente hacia una descentralización/des-porteñización de los estudios sobre cine en Argentina y las historias del cine local. La cuestión territorial aparece de diferentes formas a lo largo de los cuatro documentales. Mientras que en *Cuatreros* se asume como un paisaje desolador, en *Ejercicios de memoria*, en *Damiana Kryygi* y en *Había una vez monte* es el lugar expresivo y performativo de los films. El monte asume un punto central, ya que es la zona en disputa y el espacio vital. Además, en los rodajes queda expuesta la flexibilidad del territorio y sus fronteras ampliadas, donde en la producción de *Ejercicios de Memoria*, se elige filmar en Empedrado en la provincia de Corrientes o en *Damiana Kryygi* en la ciudad de Encarnación y en la comunidad aché (Paraguay). En la exhibición, las cuatro películas se volvieron a proyectar donde fueron realizadas (principalmente a través de los espacios INCAA), a la vez que activaron un trabajo de devolución de archivos a sus lugares de orígenes, como es el caso de *Damiana Kryygi*. En síntesis, archivos, territorio y subjetividad quedan enlazados en los cuatro casos analizados.

Bibliografía

Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias*. Buenos Aires: Manantial.

Barrios C. y Arancibia V. (2017). Audiovisual y región: reflexiones interdisciplinares. Primera parte. *Folia Histórica del Nordeste. (30)*. 53- 64.

Caggiano, S. (2009). *Apariciones y apariencias. Disputas visuales en torno al género, la "raza" y la clase*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Chumbita, H. (1995). Bandoleros santificados. *Todo es Historia,1(340)*.

Derrida, J. (1995). *Mal de Archivo una Impresion Freudiana*. España: Trotta.

Farge, A. (1989). *Le góut de Varchive*. París: Éditions du Seuil.

Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a Fines de Siglo*. Madrid: Akal.

Foster, H. (2004). "An Archival Impulse", *October Magazine, (10)* 3-22.

Griffiths, A. (2002). *Wondrous difference: cinema anthropology, & turn-of the century visual culture*. Nueva York: Columbia University Press

Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994) *Etnografía. Métodos de Investigación*. Barcelona: Paidós.
Heider, K. (2006). *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
Kriger, C. (2019). El nordeste argentino filma. Una historia potenciada por el crecimiento productivo, la gestión estatal y la integración regional. En: Kriger, C. (Ed.), *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. Nueva York: Peter Lang.
Lusnich, A. L. (2020). Remontaje y producción de sentido histórico en las instalaciones audiovisuales y los films recientes de Albertina Carri. *Teatro XXI* (36): 30-46.
doi: 10.34096/teatroxxi.n36.8799
Margulies, S. y Name, M. J. (2019). El estudio antropológico de una niña aché a comienzos del siglo XX: el abordaje del racismo en un curso de historia de la disciplina. *Debates em Educação, (23),* 390–404,
Mead, M. y Bateson, G. (2006) [1977]. Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología. En: Naranjo, J. (Ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
Nichols, Bill (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
Piedras, P. (2010). *El cine documental en primera persona*. Paidós: España.
Richard, N. (2010). Crítica de la memoria. Universidad Diego Portales: Santiago de Chile.
Rony, F. T. (1996). *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham: Duke University Press
Ruby, J. (2000). *Picturing culture: explorations of film and anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press.
Russo, E. (2017). *La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine en Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
Taccetta, N. (2019). Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado. En la otra isla. *Revista de Audiovisual Latinoamericano, (1)* 19–30.
Taccetta, N. (2020). Reescrituras afectivas. Entre archivo, imagen y colección. *Revista Diferencia(s)(10)* 89-100.
Trouillot, M. R. (1995). *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.
Veliz, M. (2017). Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo. *Culturales (8).*
Zemon Davis, N. (1987). *Fiction in the Archives. Pardon tales and their tellers in sixteenth century France*. *Standford:* Stanford University Press.

Entrevistas

Entrevista personal a Albertina Carri, 24 de Mayo de 2023, Villa Ortúzar, CABA.
Entrevista personal a Alejandro Fernández Mouján el 6 de Abril de 2022, Villa Crespo, CABA.
Entrevista personal a Alejandro Fernández Mouján, 19 de Mayo de 2020, videollamada.
Entrevista personal, Susana Margulies y Julia Name, 14 de Febrero de 2024, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), CABA.
Entrevista personal a Máximo Farro, videollamada, 30 de Agosto de 2023.

Entrevista personal a Paz Encina, videollamada, 6 de Julio de 2021.
Entrevista personal a Carlos “Chino” Molina, 25 de Septiembre de 2021, videollamada
Entrevista personal a Juana Miranda, 22 de Septiembre de 2021, videollamada.
Entrevista personal a Alejandra Muñoz, 16 de Mayo de 2023, Resistencia, Chaco
Entrevista personal a Arturo Fabiani, 12 de Mayo de 2023, Resistencia, Chaco.

Franco Passarelli es Licenciado en Antropología (UNLP), Magíster en Antropología Visual (FLACSO Ecuador) y Doctor en Historia y Teoría de las Artes (UBA). En la actualidad es becario doctoral del CONICET y forma parte del Instituto Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), Chaco, Argentina, donde tiene su lugar de trabajo. Investigador, profesor, escritor y productor.