

# ENTREVISTA A

## AGUSTINA PÉREZ RIAL Y PAULINA BETTENDORF

### POR MARIANO VÉLIZ



*El 9 de marzo se estrena Danubio (2021) en la Sala Lugones del Teatro General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires. En esta entrevista dialogamos con su directora, productora y guionista, Agustina Pérez Rial, y su co-guionista, Paulina Bettendorf, acerca del trabajo con el archivo, la relación entre imagen e historia, la vinculación entre la voz y el género y algunos apuntes finales sobre los afectos.*

**Mariano Veliz:** En algunas entrevistas que les hicieron por la película, mencionan que empezaron con el encuentro de material de archivo de la Provincia de Buenos Aires que se había desclasificado. Lo primero, entonces, es preguntarles cuál fue el origen del proyecto; cómo surgió y cómo llegaron a la información desclasificada de los archivos de la represión.

**Paulina Bettendorf:** La cuestión empieza con una investigación en la que estoy yo hace un tiempo, en realidad es un grupo UBACyT que trabaja con los archivos de la represión, y la idea era empezar a trabajar con el archivo de la DIPPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires), que está en La Plata. Era el momento en que empezaba a trabajar, sin mucha idea de qué era lo que podía empezar a trabajar. Yo vengo de las letras y del cine, no sabía muy bien qué podía hacer con un archivo así. Pero ahí empiezan a aparecer algunos archivos; me llega, en una primera tanda, un legajo que estaba conectado con ese Festival que era justamente de la Sociedad Cultural Danubio.

Con Agustina habíamos hecho otra investigación anterior sobre directores de cine en Argentina y le mostré este legajo porque Agus es de Mar del Plata. Entonces fue un poco empezar a mirar ese primer archivo, qué era lo que pasaba ahí. Es un archivo bastante pequeño, son unas pocas páginas y la cuestión es que los nombres de las personas están tachados por una cuestión de protección de los datos de quienes fueron vigilados por el Servicio de Inteligencia.

Entonces, por un lado, era una investigación académica, pero, por otro lado, era preguntar quiénes eran estas personas, qué era lo que les había pasado, cómo habían entrado, de pronto, a ser vigiladas porque se habían acercado al Festival de Cine. Así empezó: nos juntamos un día, le mostré este legajo a Agus y ella dijo que se podía hacer una película con eso.

Primero tenía la idea de un documental un poco más clásico. Entonces, empezamos a ir a Mar del Plata para ver qué podíamos investigar y conocer sobre la Sociedad Danubio. Ahí conocemos a algunos eslavos migrantes que vivían en Mar del Plata, que no sabían nada de la historia, pero que nos permiten establecer contacto e ir a los lugares donde tienen lugar los hechos, algunos que siguen estando y otros que ya no. Lo que se investiga en el archivo es la fiesta que organizó la Sociedad Cultural Danubio para los invitados de las delegaciones de Europa del Este que había en el Festival de 1968 y justamente el lugar donde sucedió esta fiesta fue tirado abajo, hoy en día hay un estacionamiento. Empezó así, buscando lugares para ver si podíamos establecer contactos con algunas personas. Lo que encontramos es que o nadie lo recordaba o ya no estaba quienes habían participado, los lugares estaban vacíos. Entonces también empezamos a buscar otras formas de llegar a esa otra historia.

**Agustina Pérez Rial:** Hubo algo que fue importante y sinuoso también en el proceso de la película, que duró seis años en los que pasaron muchas cosas. Busqué algunas maneras de abrir ese primer archivo que Pau me había compartido, estas 3 hojas. Yo hice el programa de curaduría en el Di Tella y desde ahí una primera apertura fue trabajarlas con un conjunto de artistas, con los que también viajamos a Mar del Plata para ver con ellos, en el territorio, qué era lo que pasaba. También entenderlo de manera más sensible y quizás no tan documental esos espacios, porque lo que nos encontrábamos con Paulina las primeras veces que viajábamos a Mar del Plata era que había un límite para entender documentalmente lo que la Sociedad Danubio había sido, porque básicamente ni había recuerdos ni había testimoniados; no había ya un espacio físico que hablara las huellas que habían quedado en ese material. Desplegamos un montón de

estrategias, las que te van permitiendo desarrollar y producir una película como esta porque creo que. Esta es una frase muy trillada, pero es la producción de una película lo que te permite ver qué formas podés explorar. De repente en un momento tuvimos una ayuda de Plataforma Futuro que fue interesante porque nos permitió explorar sin necesidad de llegar a un resultado concreto. Entonces lo que hicimos con ese dinero, que no era mucho tampoco en ese momento, fue alquilar un local en una galería que tiene una centralidad importante.

**PB:** Sí, aparte en un momento dado usamos un poquito el legajo como una suerte de “guion” para buscar a las personas y los espacios. Una de estas personas a las que habían estado vigilando trabajaba en esta galería, que es la galería de las Américas, en la peatonal en Mar del Plata. Por eso, alquilamos un local en esta galería durante una semana.

**APR:** Durante una semana fuimos planteando distintas posibilidades para ese local; un día se convirtió en un casting para voces esclavas, que es un poco lo que después quedó registrado en *Los Arcontes* (que ahora está en cine.ar <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/8259>). Después, convertimos una peluquería muy vieja, de la década del 60, que se llama Peluquería Donis, se convirtió en una especie de anexo donde la gente que venía se podía hacer peinados de la época del 60. (Risas)

**PB:** Era un lugar en el que las delegaciones de los países de Europa del Este tenían contacto con los marplatenses, antes de una fiesta van a peinarse o a la peluquería, que se vuelve un espacio de vigilancia.

**APR:** Claro, porque la gran paranoia de la que parte la película era que con las delegaciones culturales, en las que Europa del Este traía sus emisarios comunistas al país, venían ideas tremendas que encontraban en Mar del Plata una población comunista que las seguía expandiendo. En esos contactos se alojaba la paranoia en algunas de las formas de la película.

Digo algunas de las formas porque transitó muchas. Todo eso fue un andamiaje y un momento necesario para reconfigurar cómo me quería entender yo como realizadora. Ya hace varios años que yo me dedico a la producción de archivos para audiovisual y la verdad es que es un oficio que a mí me parece interesante como posibilidad para construir narrativas y creo que lo que hicimos con Paulina y con Natalia (Labaké) fue difícil; agarrar esos materiales y esos archivos, no solo desde un lugar documental e ilustrativo, que sería el primero y más obvio. Son archivos hermosos, producen fascinación. Vino también ese primer archivo incitador, motivador que fue de la DIPPBA. Después se fueron sumando otras cosas, hicimos un nuevo pedido a la DIPPBA y de esas primeras tres hojas pasamos a 200. Después de eso, empezamos a ver los archivos de *Sucesos argentinos* que era lo otro más accesible, más rápidamente ligados al festival. Después vinieron las gacetas del festival, empezamos a ver y anotar en varios epígrafes de fotografías un nombre repetido, Pupeto Mastropasqua, quien fue el fotógrafo del festival entre el 59 y el 70. El festival tiene como épocas y quizás la primera va del primer festival peronista en el 54, hasta

1970, cuando se irrumpe. Pupeto había fotografiado, no el primer festival peronista, pero sí del 59 al 70. Fueron dos años de insistir e insistir con Pupeto para acceder a esos materiales hasta que en un momento por cansancio me dijo: “bueno vení, buscalos” y me dio una cajita de zapatos. Con dos chicas que fueron asistentes de producción escaneamos esos materiales, que eran más de tres mil negativos, y ahí descubría una visualidad de esos festivales que no teníamos; los *Sucesos argentinos* se quedaban cortos para meterse en los rincones donde se metían estas fotos.

Un tercer hallazgo fue en el archivo de un diario de Mar del Plata que se llama *La Capital*, en el que trabajaba mi vieja. Me pongo a ver los diarios de época y ella me dice: “Ah, hay un loco, un gordo medio loco ahora en Canal 10 que está digitalizando unos materiales que sobrevivieron”. Lo que yo aprendí del oficio de hacer archivo es a relacionarme con una figura muy particular de la fauna de la producción audiovisual que son los coleccionistas. Este de Canal 10 me cuenta que rescató unas latas que está digitalizando; ahí está esa Mar del Plata que se ve en la película, llena de canas, de policías, lo que registraba Canal 10 que nació en ese momento, pleno Onganiato. Eso también fue un descubrimiento fascinante, el sentimiento de que un documental tradicional no puede estar a la altura de todo lo que este material está diciéndonos. La construcción narrativa de la película fue un desafío fuertísimo con Pau y con Nati.

**PB:** Cuando estábamos trabajando en la galería empezamos a conocer a estos migrantes eslavos en Mar del Plata y ellos empezaron a contarnos sus historias. Fue como entrar a un lugar diferente del mismo archivo. Si bien la película tiene las fotos del festival, los archivos del canal 10, empezó a generarse esto que tomó forma muchos años después; una voz no desde el lugar de la policía sino desde el lugar de quienes habitaban esa ciudad; tuvimos que construir una voz a partir de esos migrantes, desde sus propias historias: que habían llegado a Mar del Plata a partir de que habían visto a Eva Perón en una gira por Europa o cómo habían entrado en relación con Argentina por cosas más lejanas. Eso terminó siendo el relato que organiza la voz en off.

**MV:** Intuyo que no es lo mismo trabajar con material de archivos desclasificados de origen represivo que trabajar con los archivos fotográficos del fotógrafo oficial del festival. Me parece interesante cómo se desmonta el trabajo represivo del archivo inicial y se genera una enunciación política, narrativa que convierte ese archivo represivo en un archivo que cuenta estas historias alternativas de los perseguidos ¿Cuáles son las estrategias y el punto de vista enunciativo que hacen que esto sea posible?

**APR:** Son cosas que te podría contestar Paulina, pero me gustaría comentar el proceso que atravesamos con Pau más allá de la película, una ética que tiene mucho que ver con ciertas entrevistas con personas que aparecían señaladas en esos archivos. Más allá de los nombres tachados, se podían reconstruir datos y logramos entrevistar a algunos militantes comunistas de esa época que aparecían a los materiales. Cuando vimos que ellos, porque mayoritariamente eran hombres, se podían reír de eso que aparecía escrito, porque les parecía una boludez tremenda

que alguien estuviera haciendo ese trabajo mínimo de espionaje, nos dimos cuenta de que la ficción era un lugar posible. Hasta ese momento, sentía que el juego ficcional era un lugar difícil. Hubo una incorporación muy clave en el proyecto que fue la construcción del personaje femenino que narra la historia. Fue algo que hicimos entre fines de 2020 y principios del 2021, en pandemia. Creo que *Los Arcontes* y *Danubio* son creaciones hijas del trabajo claustrofóbico con Natalia (Labaké) y con Paulina en pandemia.

También la película trabaja con distintos lugares enunciativos. Uno es el de la DIPBA, que aparece de muchas maneras. Otros cortes anteriores de la película eran muchos más planos en ese sentido; usábamos fragmentos de informes puestos en negro que quedó como un recurso entre otros. En cambio, quisimos darle un momento más presente con los radiotelegramas, que mostramos con animaciones, pero para construir ese tono yo necesité incorporar otra persona que fue Ricardo Ragendorfer, que me ayudó a construir cómo habla la policía: giros, expresiones, matices. Él en un momento leyó los informes y nosotros lo grabamos, probamos si su voz podía encarnar a la DIPPBA. Después eso se descartó, pero fue muy útil para entenderle el tono a la DIPPBA.

**PB:** La película arma una narración doble. Por un lado, está la narración de la DIPPBA en los textos escritos que en ningún momento esté encarnada con ninguna voz. Por otro, la narración principal, que es un personaje de una traductora que entra en relación con el Festival y a partir de ahí va conectando con este mundo de Mar del Plata, con el imaginario de los actores y actrices. Para mí es muy importante que sea una voz porque hay algo encarnado más allá del registro burocrático. Me parece importante que sea una voz y que sea la voz de una mujer. También ahí tuvimos muchas ideas de dónde ubicarnos nosotras contando esta historia. El lugar de la mujer nos parecía interesante por varias cosas. Por un lado, porque en los informes aparecen casi como acompañantes. Sin embargo, una de las principales es una directora.

Entonces, queríamos que fuera la voz de una mujer, queríamos que ella llevara adelante esto, que fuera una traductora también, que es alguien que está entre esas dos historias, esos dos lugares, y que recupera de una manera distinta las otras voces. Su relato está armado con pequeños testimonios, con otras voces que le dan forma a esta mujer que cuenta esa historia de Mar del Plata. Una de ellas es una militante del partido comunista que nos contaba las cosas que le hacían hacer. Yo sigo trabajando con esos archivos para una investigación académica y acabo de encontrar una mención de una interventora de 1970 que se llamaba Nina, igual que la actriz que hizo el personaje. Eso era un poco la idea cuando tomamos esa decisión narrativa: mostrar que lo que parece periférico termina teniendo un papel principal.

**MV:** Nos interesa también el trabajo material con la voz femenina porque es muy particular el tono, ¿cómo eligieron eso?

**APR:** Fue muy mágico. Te voy a dar una respuesta que te va a defraudar (risas). En un principio, el casting de voces eslavas tuvo que ver con ver si realmente había voces que pudieran encar-

nar esos informes. Eso no nos terminó de funcionar para una estructura de largo aliento. Una cosa es para el corto, para *Los Arcontes*, y otra en el largo. En un momento hablé con mi amigo Gustavo y le conté qué estaba haciendo con la película. Él me había dicho que se estaba a punto de casar con una chica rusa, yo iba a ser testigo de casamiento, cosas de la vida cotidiana, y le digo, jodiendo: “te hago de testigo de casamiento, pero tu esposa graba y hacemos una prueba” (risas). Vino Nina por primera vez, hicimos una grabación medio torpe, como pudimos porque tenían un nenito que se la pasaba corriendo por todos lados.

Lo que nos pasó cuando estábamos escuchándola con Ivo (Aichenbaum) la primera vez fue que hablaba muy bajo Nina, pero el nivel de profundidad que tenía la voz era increíble. Ella no habla muy bien español, creo que el idioma que manejan ellos es el inglés porque tampoco puede hablar en ruso con el hijo, aprendió bastante español con la película. En un momento, a lo último de la película, ella estaba en Rusia porque había fallecido la madre, y nos vimos en la situación de volver a hacer un casting. Probamos otra voz, de hecho hay un corte de la peli que está hecho con otra voz, pero extrañábamos a Nina, así que volvió y grabó. Es una rusa muy dura (risas) y autoexigente. Yo no quería molestarla, por la situación de la madre, pero lo quiso hacer igual. Fueron 6 horas de la grabación de la voz con Natalia y en el medio ensayitos con ella, muy mínimos, lo que le dejaba la crianza de un niño de un año y medio.

**PB:** Más allá de eso, en el 2021 nos encerramos a hacer la película en edición, escena a escena; las tres, con Natalia, armamos cada escena junto con la escritura de la voz. Es decir, que no es que la voz se escribió por un lado y las imágenes se trabajaron por otro y después se juntaron, sino que las trabajamos en el momento. En el momento en que se armaba la escena, escribíamos la voz, que cambia enormemente si era con material fílmico o material fotográfico.

Entonces, cuando Nina hizo la grabación, la película estaba ya pensada para que funcionara en conjunto porque la habíamos pensado así. Los ensayos con Nina también servían para ver qué palabra iba a funcionar o no iba a funcionar porque cambiaba con el acento. La escritura de ese último guion fue el ir conjunto de voz e imagen en la edición.

**APR:** Esa aclaración está buenísima porque hay algo muy tirano en el montaje de archivo; las escenas del archivo en movimiento duran nada. De hecho, tienen procesos de lo que se llaman retiming para que duren el doble, pero eso quiebra la imagen, entonces después teníamos que usar inteligencia artificial para lograr que la imagen tuviera una calidad que soportara eso que se le había hecho. Todo ese trabajo con el tiempo tuvo que ver con el montaje y con el texto, son indisolubles. Llegamos hasta el momento de la grabación de la voz con toda la maqueta rítmica de la película; cuando Nina grabó se le estaba presentando escena a escena.

**MV:** Es claro que hay un trabajo de montaje que es descomunal y que nunca es ilustrativo. ¿Cuál fue el criterio para pensar esta forma?

**PB:** creo que hay muchas respuestas posibles. Un primer criterio fue que todo el archivo tenía

que ser de Mar del Plata y en Mar del Plata. Hubo también una decisión de trabajar 1968 con las fotografías solamente. Es decir, todo lo que es anterior y todo lo que es posterior es material fílmico, pero lo que fue ese año en particular, con esa pequeña historia para llegar a esa fiesta en la que se juntan en este lugar de Mar del Plata, eso iba a ser foto. Eso a la voz le daba más libertad porque podíamos permitir entonces otro trabajo rítmico. Necesitó que pensáramos distintas estrategias para cada escena, para que no fuera tampoco una repetición, sino que se crearan distintos ritmos con las fotografías, distintas maneras de generar escenas: en una fuimos parcializando la imagen, en otra dejamos una fotografía, pensamos una estrategia particular para cada una de las mujeres que podían ser la traductora, por ejemplo.

Para mí también fue bastante fuerte la elección de *Atentado*, que es una película que se pasó en 1979. Cuando estábamos armando la estructura, pensábamos ir ingresando en cada secuencia con una película diferente. Y en un momento nos dimos cuenta de que no lo necesitábamos, solamente esta película nos permitía juntar un arco de transformación. Entonces nos quedamos con esta y fuimos encontrando, en la película misma, los distintos momentos que van del 59 al final del 68.

**APR:** Los climas que daba esa película y el lugar que tenían las mujeres eran muy interesante para pensar el lugar de la protagonista en la nuestra. Eso fue clave para armar los momentos de la películas, los llamemos actos o secuencias o como queramos. Hay una estructura interna que fuimos marcando con las apariciones de *Atentado* que es lo que va a generar transformación; era muy eficaz como relevo del otro relato que nosotras estábamos proponiendo. La película está armada muy obsesivamente, como una pieza de relojería, más allá de que algunas reglas que nosotras nos habíamos impuesto en un principio...

**PB:** ...las rompimos

**APR:** Pero solo porque la estructura permitió que pudiéramos romperlas un poquito y se siguiera sosteniendo.

**PB:** Otra cosa que iba a decir. El color que funciona como entrada y salida a la historia tiene que ver con los materiales. Al comienzo implica cierta posibilidad y al final es algo distinto. Trabajamos en algunos momentos con reglas que determinaban una estructura de paralelismos; cuál era el comienzo y cuál era el final, lo previo al 68 en fílmico, lo que viene después del 68 en fílmico. Eso funcionó para que no fuera un gran cambalache de imágenes; era una manera de resolver cómo hacemos para contar un relato que no confunda, pero terminó generando sentidos sobre la historia que se estaba contando y sobre Mar del Plata. Para mí, Mar del Plata también es un personaje que está funcionando a lo largo de toda la historia y que en la parte fílmica toma más protagonismo, como en las fotos toma más protagonismo el Festival.

**MV:** Me parece muy interesante, Paulina, lo que decías de la voz; la diferencia entre el tex-

to escrito vinculado con lo represivo y esa voz que permite introducir una subjetividad muy fuerte. Te decía antes que en la revista nos interesaba pensar el vínculo entre archivo y afecto, pensar quizás los vínculos con las imágenes que se movilizan al ver la película, mediados por esa voz femenina que genera repercusiones afectivas que el archivo represivo no generaría. De hecho, el archivo represivo no tiene género y, sin embargo, uno le asigna un género masculino a esas palabras que aparecen, ¿no?

**Si pensamos en esos términos más afectivos, ¿cuáles eran esas gamas de afectos que ustedes esperaban o suponen que esa voz femenina introduce en el material? ¿por qué esa relación entre ficción y voz femenina?**

**APR:** Yo creo que el personaje femenino introduce la posibilidad de empatía del espectador con la historia. Si hay una posibilidad de proyectarse ahí, me parece que tiene que ver con que hay una subjetividad que está diciéndote algo. Lo que me gusta de lo que logramos en la construcción del personaje, es que no es un personaje tremendamente asertivo, es un personaje que duda y que está comprometidamente en los lugares donde esta, pero no es radical. Ese matiz me parece interesante. Me pareció interesante ver qué pasaba con eso en los Q&A y otras situaciones de intercambio como con el público; esa duda que termina quedando sobre lo que pasa con el personaje al final de la trama: ¿la detienen, se va a militar al ERP, odia a los comunistas? ¿qué pasa con el personaje? Eso está abierto y me parece que es un logro de la película, que en algo que era tan claustrofóbico, tan cerrado sobre sí mismo, se haya podido abrir a una historia más grande. Creo que eso lo logró un personaje que terminó habitando esa geografía, esa historia, ese espacio. Que hayamos decidido construir ese personaje de muchas coordenadas -que sea militante comunista, peronista, que sea traductora, que sea migrante, que sea mujer-, que tenga ese cúmulo de otredades, me parece super interesante. Porque lo que veíamos era otra cosa. Por ejemplo, cuando hicimos la entrevista a un militante que aparecía en el informe, su mujer, que estaba también presente, no quiso hablar porque consideró que su palabra no era importante; estaba militando al lado de él y tenía tantas o más cosas interesantes que contar que ese militante, pero solo nos hablaba cuando apagábamos la cámara. Entonces sentíamos que era una especie de justicia poética que hacíamos desde el lugar de donde veníamos con Pauli que era la edición del libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (Buenos Aires, Libraria, 2014). Quizás es una vieja escuela feminista, la de darle lugar a la mujer, pero es de donde vengo y me pareció un gesto político y empático interesante de la película.

**MV: A ver si están de acuerdo con esto, hay una lectura medio anacrónica del documental, que está apoyado en la clausura de los 60, pero que se puede mirar a través de lo que ocurre posteriormente. La película abre la posibilidad de leer el futuro en esas imágenes del pasado, no sé qué piensan.**

**APR:** A mí algo que me pareció increíble de todo el proceso de la película es que nosotros estrenamos la película en Mar del Plata y a los tres meses empieza la guerra entre Rusia y Ucrania.



Y la película empieza con una mujer que dice “me fui de Rusia desplazada por la guerra”; ya la película es otra cosa que lo que nos planteamos en noviembre. Es como lo que les digo a mis alumnos de Semiótica: las intenciones de un realizador son lo último que nos interesa del análisis, porque uno puede tener la intención A y la película termina siendo Z; por suerte son esos bichos vivos que exceden nuestras intenciones. Hay algo de que una larga un objeto al mundo y lo que el mundo y las coyunturas hacen con un objeto es muy impredecible.

Entonces mi sensación fue del presente de todos esos archivos, más allá de las estrategias que construimos con Pauli, con Nati y con Ivo para presentificar los materiales. Siempre fue una obsesión que no quedara en una anécdota anacrónica en la que estábamos trabajando. Pero el mismo presente desplegó estrategias; por ejemplos la paranoia comunista que sigue operando, presentifica sola el tema del que habla la película.

**PB:** Algo que fue importante en la construcción de la voz de la mujer es que ella habla por sí misma, pero también por otros; arma una grupalidad. Ella es con estas otras relaciones que la van haciendo. Mi escena favorita de la película es cuando ella habla de los nombres de todos los que forman ese grupo, como deja paso de la música y al final se ve cómo se desarma el grupo. Me parece que hay algo de las relaciones afectivas que se va armando en ese lugar. No solo nos quedamos sin saber qué le pasó a ella después, sino a otros como ella. Me parece que se puede relacionar con esto último, si en un gesto de traer este momento pasado, pero también preguntarse cuál es la paranoia hoy en día. Hoy en día están los relatos paranoicos completamente a nuestro alrededor; y también estas relaciones que entendemos y no entendemos, que se arman y se desarman. El archivo nos permite ver cómo se arma todo eso.

**MV:** **Me parece genial esto, ustedes trabajan con la figura de una traductora y me preguntaba si se podrían poner ustedes mismas, como guionista y directora, en un rol de traductoras, porque están haciendo una especie de pasaje entre tiempos, entre culturas, entre espacios.**

**APR:** Hubo una primera traducción intersemiótica porque empezamos con un trabajo académico, que es el campo del que venimos. El primer desafío fue convertir la ponencia en una película. Ahí fue clave sumarla a Nati, sumar a Ivo e ir buscando y encontrando una forma. Porque realmente eran tres hojitas de las que partió la idea de hacer una película; había que ver si eso daba para una película. Era entusiasmante que diera para una película. Yo soy de Mar del Plata, para mi es una ciudad que tiene un lado b super fuerte que no está tan explorado. A veces sí desde el contenido, pero no de la forma. Me parece super importante hablar sobre esa derecha que habita estas ciudades, hay libros que son increíbles más allá de que las personas se hayan vuelto odiosas, como *Mar del Plata: el ocio represivo*, de Juan José Sebreli. Hay personas que en algún momento pusieron mucha cabeza y sensibilidad para pensar ese lado. Yo sentía que me interesaba hacer eso y me interesaba hacerlo en primera persona. La voz en off en primera persona no es un tipo de afectividad narrativa que me interese. La respeto, tengo un socio que ha

hecho 4 películas así (por Ivo Aichenbaum), pero no es mi forma. En todo ese proceso creo que hubo una búsqueda de la traducción de una historia que *a priori* parecía chiquita en su mejor forma filmica.

**PB:** Yo voy a ser un poco más literal. Soy traductora, traduje libros, en algún momento me animé a la traducción simultánea, que fue una de las cosas más agotadoras que hice (risas).

Desde el principio hubo un juego con qué pasa con las lenguas, que van de un lado para otro. Por ciertos indicios que aparecían en estos legajos había traductores, porque hablaban justamente de que encontraban textos escritos, no solamente en ruso, también en algún otro idioma, o uno se preguntaba cómo pasar los textos cuando hacíamos los castings de voces eslavas. Algo que nos pasó cuando estábamos con la película fue preguntarnos por la lengua en relación con la historia que cuenta la voz en off, cuándo es una lengua, cuándo es otra. Uno podría tomar la idea de traducción específicamente lingüístico, ahora me estoy acordando cuando usábamos el Google translate para agregar palabras en ruso y después Nina nos decía: “no, no, no, no es así” (risas). También creo que con la lengua pasan ciertas cosas que tienen que ver con la afectividad, con cómo decir en una lengua otra lengua.

**APR:** Además, Pau y yo nos conocimos en la Maestría del Análisis del Discurso y somos seres muy sensibles a la lengua y al uso de la lengua. Hay algo como ahí de las palabras que aprendés primero, en la casa, en el trabajo. Creo que fue muy pensada la construcción de los detalles en la lengua, la forma de ella de estar habitando esos espacios, esa ciudad que no era suya, ese Festival al que logra llegar, esa militancia a la que llega por la invitación de su amiga; la lengua también como lugar de camuflaje.

**PB:** La idea de que sea traductora te permite ver los pasajes y después quedarte en un solo lugar. Creo que funciona como algo estructurante en la historia.

**MV:** Me parece que es una película que todo el tiempo juega con la figura del pasaje, de la traducción entre lenguas. Creo que realmente ahí hay algo que las ubica a ustedes en un lugar de pasaje. Desde esto que cuentan de que haya surgido como trabajo académico y haya devenido película, eso ya marca mucho la preocupación.

**Una última pregunta: ¿cuánto del trabajo académico que hicieron y hacen repercute en la forma de que piensan el cine y la imagen?**

**APR:** Yo creo que un montón. Me pasó que me preguntaran qué es hacer cine y que me salga decir que para mí es una forma de pensar y de comunicar. También me permite ampliar un espacio académico que es mucho más acotado. No sé cuánta gente leyó el artículo de *Tiempo archivado* (el libro *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Alejandra F. Rodríguez y Cecilia Elizondo, comps. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017), pero la película está ahí afuera. No la pude acompañar más que en Perú, pero ahí me pasó algo muy hermoso con el

público. Había algo de “no sabía que esto había pasado durante la dictadura”. Habían entrado por la ficción, pero se habían quedado por la historia.

No la pude acompañar en el principal festival en el que la peli quedó ahora, Dok Leipzig, pero fue una amiga mía, Cecilia Gil Mariño. Ella leyó una cartita que había escrito y se quedó a responder las preguntas del público y me dijo que era muy difícil entender una película así en Alemania porque ahí Perón es Mussolini, el comunismo es un cuco y todo el resto queda muy lejos (risas). Me dice: “que pena que no pudiste estar porque la verdad no se entendió un carajo”.

Mañana me voy a España para el estreno y es la primera vez que voy a ver a un espectador radicalmente otro viendo la película; a ver qué pasa acá que estuvo Franco y que Perón estuvo con Franco.

**PB:** Yo voy a ir para un lado distinto. Para mí son maneras distintas de habitar la escritura. La escritura académica no permite estas derivas más azarosas, estos encuentros que habilitó la película de otras personas que contaban historias que tal vez no tenían que ver exactamente con lo que estaba escrito en los informes, pero que sí hacían a la historia que estaba ahí.

Para el trabajo académico estuve meses adentro del archivo, con una relación solamente con ese documento, y me parece que la película habilitó que no fueran solamente esos documentos y que fueran otras personas que tal vez no estaban en el archivo. Le creó posibilidades diferentes a esos papeles.

**APR:** Darle encarnadura, cuerpo y contexto. El encuentro con otros archivos le fue dando capas, como pieles. Cada vez que digo archivos también estoy pensando que hay personas atrás de los archivos. Porque esas personas son Arcontes y conservan y guardan; hubo una pulsión a que esos archivos existan. Por eso cuando digo archivos digo personas; el archivo con Pupeto atrás, por ejemplo.

**PB:** Yo iba a decir eso, no puedo ver las fotos sin ver a Pupeto.

**APR:** Una coda nada más porque estoy militando esto: la película para mi es importante, todavía no se estrenó acá. Se estrena en la Lugones el 9 de marzo del año que viene (2023). Hay algo importante, que es la sub trama de la sub trama, que son los archivos acá en Argentina. A mi me pasó algo muy triste con el archivo de Pupeto. Yo lo tuve durante dos años mientras escaneé y digitalicé el material y durante dos años intenté que instituciones como el Museo del Cine o el INCAA se hicieran cargo de ese archivo, porque básicamente es el archivo más completo que hay sobre ese Festival, ya que el otro fotógrafo falleció y su archivo se dispersó, y no lo logré. Acá no hablo de voluntades individuales, sino que son instituciones que están sobrepasadas de cosas. Tuve que entregarle la caja de material de archivo, por voluntad de Pupeto, porque no tuve manera de disuadirlo, a un coleccionista privado. Me parece tremendo, creo que habría que buscar algún tipo de sinergia entre instituciones públicas que tienen que ver con la conservación y preveración de imagen en la Argentina, para que materiales como esos puedan tener otro

destino. Yo estoy tratando de hablar con Adrián (Muoyo), tratando de hablar con Paula (Félix Didier), para que entre la biblioteca de la ENERC y el Museo del Cine se pueda hacer una mini muestra. Es un material, un acervo, que tiene que estar en algunas de todas esas instituciones, pero no en manos de un coleccionista privado que va a tomar las 5 fotos que hay ahí que “valen”, Callas o Pasolini, y el resto lo va a desechar. Habría que generar maneras de que el Estado se pueda hacer cargo de estos archivos.

**MV: El trabajo de los cineastas con el archivo permite pensar la fragilidad del archivo y la obligación del Estado de intervenir. Hasta que no hubo un arte de archivo no hubo una valoración clara de lo que se estaba perdiendo.**

**PB:** El estreno de la película va a dar lugar a que se hable de esto.

**APR:** Es la idea, va a ser como uno de mis hitos de militancia. Yo entregué esa bolsa con ese material a este coleccionista, que maneja una fundación, y me da mucha pena, pero a la vez no puedo dejar de respetar la voluntad individual de Pupeto. Él igual me dijo: “Cualquier cosa que vos quieras hacer con el material, el material está a tu disposición”. Pero no es que lo quiera tener yo, es que ese material lo debe tener el Museo del Cine, el INCAA. A la vez esas instituciones están tan sobrepasadas que no tienen ninguna forma de recibirlos.

Estoy tratando de ver la posibilidad de que el año que viene una de las publicaciones que el INCAA hace para el Festival sea con las fotos de Pupeto.

**PB:** Este año todas las publicaciones fueron digitales porque ya no están imprimiendo y no le llegan a casi nadie, hay cuestiones que tienen que ver con financiamiento.

**Agustina Pérez Rial (Mar del Plata, 1982)** es productora y realizadora audiovisual. Graduada en Ciencias de la Comunicación (FSOC-UBA), diploma en Gestión Cultural (IDAES-UNSAM) y Magister en Análisis del Discurso (FFyL-UBA), fue parte de diferentes grupos de investigación académica en la intersección entre semiótica, estudios audiovisuales y género. Es coeditora junto a Paulina Bettendorff del libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine en Argentina* (Librería, 2014). En el año 2016 fue una de las curadoras del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella y, el año 2017 participó del Programa de Cine en la misma institución. Desde 2017 dirige Fiørd Estudio y se ha especializado en el trabajo audiovisual con archivos. Codirigió el cortometraje *Los Arcontes* (2020, 35° Festival) junto con Natalia Labaké y actualmente está desarrollando las series *Archivos compartidos* y *Diario de un golpe. Danubio*, su ópera prima documental, ganó entre otros el premio a la mejor dirección en el 36° Festival Internacional de Mar del Plata.

**Paulina Bettendorff (Buenos Aires, 1977)** es guionista e investigadora. Magister en Análisis del Discurso (FFyL, UBA), Licenciada y Profesora en Letras (FFyL, UBA), Licenciada en Artes Combinadas (FFyL, UBA) y Guionista Cinematográfica por la ENERC (INCAA). Se desempeña

como docente universitaria (UBA). Forma parte del Grupo de Investigación en Archivos de la Represión (GIAR). Ha participado en congresos y publicaciones con artículos acerca de escritura y argumentación, cine y memoria y cine-ensayo. En 2014 coeditó con Agustina Pérez Rial el libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (Buenos Aires, Librería), que compila ensayos y entrevistas sobre el cine realizado por mujeres en Argentina. Es coautora con Nicolás Chiavarino de *Discurso y control cultural en Argentina. Literatura, teatro, cine* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2021). Ha escrito guiones de cortometrajes y de documentales de creación.