

## **La divergencia coral patriótica. La memoria nacional en las configuraciones de la voz en *Sip'ohi* y *Tierra de los padres*.**

Manuel Schifani<sup>1</sup>

### **Resumen**

La filmografía argentina ha abordado desde diversas perspectivas la construcción de voces que buscan configurar un relato sobre la memoria. Mientras en los primeros años de democracia, para responder a la inquietante pregunta de cómo pasó lo que pasó, la voz over embestía al espectador desde una postura aparentemente objetiva, los films contemporáneos ensayan otras perspectivas que dejan afónica a la voz única de la objetividad y la distancia. En el siguiente trabajo se analizará el uso de la voz en dos películas del 2011, *Sip'ohi*, el lugar del Manduré de Sebastián Lingiardi y *Tierra de los padres* de Nicolás Prividera y cómo estas voces problematizan las configuraciones de la memoria nacional. Ambos films trabajan la narración coral de relatos producidos dentro del territorio argentino, tensando las temporalidades y proponiendo distintos modos de configuración de la voz. En el caso de la película de Prividera, la materia de la voz corresponde a los textos canónicos de la nación, mientras que su anclaje involucra a los cuerpos que los reenuncian desde el presente. En el film de Lingiardi, en cambio, la materia de la voz se configura a partir de restos de relatos míticos wichis que circulan fantasmáticamente, exentos de cualquier anclaje corporal preciso.

---

<sup>1</sup> Docente de la materia HAMAL (Historia Analítica de los Medios Argentinos y Audiovisuales) en FADU/UBA. Especialista en Diseño Comunicacional. Actualmente se encuentra escribiendo su tesis sobre cine híbrido contemporáneo argentino y su relación con la historia del cine. Se ha desempeñado como sonidista en diversos documentales.

## La divergencia coral patriótica. La memoria nacional en las configuraciones de la voz en *Sip'ohi* y *Tierra de los padres*.

"La palabra es irreversible, esa es su fatalidad.  
Lo que ya se ha dicho no se puede recogerse,  
*salvo para aumentarlo*: corregir, en este caso,  
quiere decir, cosa rara, añadir"  
Roland Barthes

Lo dicho, dicho está y, sin embargo, el hombre busca la forma de poder resguardar lo que dice dejando así una advertencia a los hombres que vendrán. Los estados modernos configuran una serie de símbolos que no sólo representan la identidad de un país, sino que marcan el camino a seguir para que los hombres del futuro no se confundan. Las banderas y los escudos nos identifican, nos representan y nos advierten. El Himno Nacional Argentino, escrito en 1812, configura para la posteridad quiénes serán los que constituyan el pueblo argentino: aquellos que supieron conseguir los laureles de la gloria eterna, el gran pueblo al que los demás pueblos libres le desean salud. Toda persona que nace dentro de este territorio es advertida, instada por sus antecesores, quienes le demandan resguardar la gloria pasada pretendiendo que aún resuene el ruido de las rotas cadenas a lo largo del tiempo, generación tras generación. Para que sea más fácil comprender cuál será la ardua labor que habrán de asumir los futuros patriotas, entran en tropel ciertos procedimientos técnicos, como el conjunto de cuartetos formados por anapestos que realzan, subrayan un ritmo victorioso. Un grupo heterogéneo de habitantes de las Provincias Unidas del Sur comienza a aglutinarse en torno a una identidad comunitaria, torneada por el conjunto de símbolos que despliega el Estado.

La memoria como facultad de los seres humanos surge de una necesidad: lograr la transmisión del conocimiento adquirido por los miembros de una cultura entre distintas generaciones (Aprea 2015:31). Gustavo Aprea distingue dos tipos de memorias, las colectivas y las personales, para luego remarcar la importancia de los medios audiovisuales a la hora de construir la memoria contemporánea, considerando a este tipo de mecanismos como "prótesis" para recordar, tal como lo es el himno, que trasmite, recuerda y configura una memoria nacional. El siguiente trabajo propone considerar al cine documental como un intento de prótesis que busca trabajar hechos pasados o que están ocurriendo para que sean conocidos por sus contemporáneos y por las siguientes generaciones. Siendo de alguna forma la cámara de cine una prótesis del ojo, no es difícil pensar que, de haberse inventado este aparato algunos años antes, tendríamos registros del momento en el que se cantó el himno por primera vez<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Los pioneros del cine argentino realizaban 'vistas' que se centraban en los actos gubernamentales y en las 'actualidades' que mostraban la vida de la oligarquía Argentina. "En esos tiempos de instauración del Estado nacional moderno y soberano, la filmografía documental se ocupa en especial de publicar las obras de los gobiernos conservadores, sus actos públicos, su política internacional, la intensa vida social de sus miembros (...) Al capturar estas imágenes del poder y convertirlas en objetos de consumo para un público que se va ampliando, el cine se transforma en instrumento esencial para la legitimación del estado" (Marrone 2003:44)

Si bien el cine documental no puede ser pensado como un género ya que “una película documental no tiene una estructura deliberada que se apoya en un modelo preexistente” (Beceyro 2007:85) es posible agrupar este tipo de films de acuerdo a sus distintas técnicas al momento de trabajar con los sucesos que se documentan. Por otra parte, el documental político puede considerarse tal no sólo por la temática que trata, sino también por la forma en la que construye el relato. El cine documental político aparece en la historia de las “prótesis” a mediados del siglo XX y en nuestro país adquirirá una importancia enorme en “la elaboración de una contraimagen y de una información no oficial” (Bernini 2007:21).

En el siguiente trabajo, tras esbozar un pequeño recorrido por ciertos usos de la voz en el documental para entender cómo esos usos desembocan en el cine contemporáneo, analizaremos la voz en dos películas del 2011, *Sip'ohi, el lugar del Manduré* de Sebastián Lingiardi y *Tierra de los padres* de Nicolás. Para empezar, se definirá rápidamente qué tipo de voces podemos encontrar en el cine, tomando como punto de partida las definiciones propuestas por André Gaudreault y François Jost. La voz, más que acompañar de forma paralela a la imagen, da la posibilidad de desdoblarse el relato, facilitando de esta forma contar algo distinto a lo que vemos, lo que los autores llaman *doble relato*. La voz en el cine posibilita la existencia de un nuevo cuerpo con características propias tales como la altura, la intensidad, velocidad y el timbre. En el cine se piensa la voz respecto al vínculo con el cuerpo que lo emite, existiendo diversas posibilidades: *voz in*, cuando se vincula la voz al personaje que la emite; *voz off*, cuando el personaje está fuera del encuadre pero en el espacio contiguo y la *voz over*, cuando los enunciados son producidos por un locutor invisible situado en un tiempo-espacio distinto al de las imágenes de la pantalla.

El cine documental político argentino ha buscado encarar la construcción de las voces desde distintas perspectivas al momento de establecer un relato que se ocupa de configurar una contra memoria de nuestra nación. Previo a la última dictadura militar, la urgencia histórica hará que el cine busque dar voz a los que no tienen los medios para expresarse. Mientras el poder dispone de los medios hegemónicos para construir una “memoria mediática” (Aprea 2015), monopolizando la voz en cuerpos fácilmente reconocidos –conductores de noticieros, estrellas de cine–, a partir de los años '50 gracias, entre otras cosas, a los adelantos tecnológicos, va a ser posible que aquellos ciudadanos desplazados de la diégesis mediática puedan ser parte del registro audiovisual no ya como caricaturas exóticas de la periferia, sino como actores sociales capaces de transformar la realidad del país, comenzando un proceso de multiplicación de la memoria.

En 1958, Fernando Birri realiza *Tire dié* junto a los alumnos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral. *Tire dié* es considerada la película que inicia la modernidad en el cine documental de nuestro país. Por primera vez se trata de representar ‘la otra realidad’, la que el cine había dejado de lado. Se trata de una clara muestra del impulso de los jóvenes cineastas por usar el cine como un servicio para el pueblo, “con demasiadas reiteraciones, cierta tendencia a lo panfletario y gruesas fallas técnicas debidas en buena parte a una cámara vieja y un grabador no sincrónico” (Di Núbila 1959: 245). Formalmente, la película se construye mediante reportajes por lo que los realizadores plantean que su género es la ‘*encuesta social filmada*’. Al principio del film, una *voz-over* nos presenta el lugar y algunos datos socio-políticos y geográficos.

---

Las fallas que marca Domingo Di Núbila acompañan lo que se está mostrando, lo producido por los alumnos refleja su idea, la miseria del pueblo es la miseria del fílmico. La no-sincronía de la voz con la imagen perturba al espectador. El problema es que se busca darle voz a los sectores populares tratando de ser 'objetivos' con la realidad, a la vez que las voces son dobladas por actores superponiendo las voces de estos a la de los pobladores. "Este tipo de intervención", como señala Adrián Cangi, "que separa el compuesto audiovisual para volverlo a presentar, afecta el núcleo mismo del registro directo como utopía del realismo y de la poderosa lógica de época" (Cangi 2007: 35).

Para el documentalista argentino Gerardo Vallejo, la voz de los pobladores es el arca sonora de la verdad. A la voz oficial se le opone una segunda voz. Siguiendo esta tendencia se encuentra Jorge Prelorán, quien llamará a su cine *documentos humanos* y se basa, para filmar, en la frase "dar voz a los que no la tienen". *Hermógenes Cayo* (1967) será el medimetraje 'bisagra' de su estética. Sus bases se sentarán por obra y gracia de dos problemas técnicos. La cámara solo podía registrar 20 segundos y, a su vez, era muy ruidosa. Este inconveniente empujó a que el sonido no sea directo y se grabe por separado, lo cual le permitió complejizar su trabajo ya que, por ejemplo, a la vez que muestra a un artesano en su cotidianidad, la banda sonora podía involucrar entrevistas al artesano producidas en otro momento, reforzando lo que vemos no por similitud, sino por una suma de recursos visuales y sonoros.

A la falla técnica con la cual Fernando Birri y su grupo de alumnos se habían enfrentado, resolviendo doblar la voz diciendo textualmente lo que decían los testimonios, Prelorán le opone una nueva solución creando un doble relato. La última dictadura militar volverá a encauzar en un solo coro a la memoria nacional. Durante los primeros años de democracia, el Estado argentino busca construir una voz universal capaz de explicarle a la población los sucesos de la historia reciente. En 1983, se estrena *La República perdida* de Miguel Pérez, un documental expositivo<sup>3</sup> construido a través de una voz *over* que busca explicarle al espectador la historia argentina que va del año 1930 a 1976. Un montaje de material de archivo acompaña a una voz única que todo lo ve, todo lo sabe e invita a una construcción coral de voces homogéneas que no discrepan entre sí.

Para fines de los '90, el documental subjetivo termina de tomar forma y ganar terreno. La crisis político-social necesita de nuevas formas artísticas que indaguen la realidad. El documental observacional o expositivo no basta para explicar los hechos traumáticos. Como señala Pablo Piedras:

La subjetivación del discurso documental provoca que lo mostrado en los films ya no sea 'verdadero' debido a un supuesto pacto de objetividad entre la obra y el espectador, sino que obtiene su estatuto de verdad cuando el autor se involucra en algo que declara ser parte de su propia experiencia, lo cual implica, en esencia, un nuevo pacto de credibilidad entre autor y espectador. (Piedras 2014: 31)

El cine documental contemporáneo busca la creación de un coro disonante. A esa escuela imaginada por Sarmiento, donde un grupo homogéneo de chicos vestidos de blanco corean las mismas palabras con un mismo timbre patriótico, se le opone una

---

<sup>3</sup>En este tipo de documentales una voz omnisciente organiza la información. Como señala Bill Nichols, "se dirigen al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca el mundo histórico" (Nichols 1997: 68). Por otra parte, también "hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido" (Nichols 1997: 68).

multiplicidad de voces con características distintas en la altura, la intensidad, la velocidad y el tiempo, entrecruzando la memoria colectiva con la memoria personal. Es así como arribamos a los costos de los films que este trabajo propone abordar. Lingiardi y Prividera proponen películas estructuradas de forma coral, que muestran a diferentes personas narrando textos que pertenecen a la configuración de la identidad de una comunidad. En el caso de *Tierra de los padres*, estos cuerpos y voces leen a cámara distintas citas de diferentes personajes relevantes para la configuración de la identidad nacional. Sugestivamente, el espacio que aúna a estos discursos es el cementerio de Recoleta. Las citas de los textos canónicos vuelven a enunciarse desde las tumbas de aquellos que los escribieron. Las voces contemporáneas se dejan atravesar por discursos ajenos y anteriores que se repiten de forma literal. En el caso de *Sip'ohi - el lugar del manduré*, los personajes que narran las historias tradicionales del pueblo wichí, que se encuentra en el impenetrable chaqueño, son pertenecientes a esta comunidad y su relación con dichas historias deriva de una tradición oral que pasa de generación en generación.

Ambos films proponen *prolongaciones* tanto del tiempo real como de la tradición de nuestro país. En el film de Prividera “se propone un diálogo (im)posible entre tradiciones estético-políticas enfrentadas: de la épica (popular) al distanciamiento (vanguardista)” (Prividera 2014: 317), por lo que la película funciona como un momento que condensa un *eterno retorno* en el ‘relato nacional’, un precario equilibrio en un ‘diálogo imposible’ entre dos polos opuestos. Respecto a la película de Lingiardi, Salvatierra es quien organiza la narración, junto a él descubrimos no los relatos a los cuales retornamos constantemente, sino aquellos relatos periféricos de nuestro país, los olvidados y los sometidos por la hegemonía de la memoria nacional. Una vez finalizado el film, los mitos seguirán vivos entre los pobladores wichí y ‘congelados’ en la película. En *Tierra de los padres*, tanto las imágenes de archivo que inician el film como los textos leídos no representan una novedad para el espectador, pero el trabajo de archivo tensiona “lo reconocido y lo negado por la historia oficial, entre lo incluido en el espacio institucional y lo que queda fuera” (Santos 2011: 128). Si bien el espectador puede reconocer fácilmente las imágenes que pertenecen al ámbito televisivo, por formar parte de la memoria mediática, las citas literarias se enrarecen por las contraposiciones en las que Prividera las involucra, iluminándolas sorpresivamente. Así, a la cita de Evita de 1952, donde habla de la *raza maldita de los explotadores*, le sigue una cita de Silvina Ocampo de 1955 donde menciona a *la raza maldita*, clamando porque jamás vuelvan.

En *Sip'ohi - el lugar del manduré*, la mayoría de las veces la cámara ‘escapa’ del personaje que habla para mostrar el paisaje que lo rodea, anclando al relato desde una *voz-over* que va cambiando de foco a medida que el espectador conoce nuevas historias contadas por distintos personajes. Michael Chion propone hablar de una *voz-yo* que, cuando se separa del cuerpo, se convierte en *acusmáser*. La *voz off* siempre es *acusmática* al no tener un cuerpo. Por otro lado, llamará *auricularización* al punto de vista sonoro. Como señalan Gaudreault y Jost, “el sonido fílmico está, en la mayoría de los casos, desprovisto de dimensión espacial, es decir, no está localizado ni lateralizado” (Gaudreault y Jost 1995: 144), lo cual indica que el sonido, la mayoría de las veces, es *acusmático*. La *auricularización* puede darse de tres formas diferentes. La *interna secundaria* ocurre cuando “la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o la representación visual” (Gaudreault y Jost 1995: 146), la *interna primaria* cuando el sonido remite a instancias no visibles, cuando ciertas ‘deformaciones’ crean una escucha particular, y *auricularización cero* implica los sonidos que vienen de instancias extradiegéticas.

*Sip'ohi...* comienza con una imagen oscura que es difícil de identificar en un principio. Luego, el espectador comprende que se trata de dos manos tratando de prender fuego con unas maderas. Al sonido ambiente de la fricción entre los palos y distintos animales, se le suma una voz que cuenta una historia wichi sobre el origen del fuego. Nunca vemos en el plano a la persona que narra la historia. Se trata de una voz sin cuerpo, por lo que podríamos pensarla como una *vozacusmática* (Chion) o una *voz off* (Gaudreault y Jost) del personaje que está tratando de prender fuego, pero estas expectativas no se colman con facilidad. Es difícil anclar un cuerpo a esta voz. Aquellas manos que el espectador ya estaba dispuesto a atribuir a la voz pierden su lugar privilegiado cuando ingresan otras manos al campo que colaboran en la labor de prender el fuego, imposibilitando anclar esa voz fantasmática que oscila sobre todas ellas sin aferrarse de forma eficaz a ninguna.

A lo largo de casi todo el film, nunca se percibe una coincidencia entre la voz y el personaje presente en el plano. Por más que se lo muestre a Salvatierra, la voz no está anclada en un cuerpo, se ‘pasea’ libremente por el pueblo, separada de Salvatierra a tal punto que, en algunos momentos, aunque se lo enfoque en primer plano y escuchemos su voz, la misma no sale de su boca. Esta discordancia permite pensar dos cosas: o bien se trata de una escucha subjetiva, es decir, una *voz interna* de Salvatierra, o bien es una *voz acusmática*. Entre estas dos posibilidades, procedimentalmente el film parecería descartar la primera y volcarse hacia la segunda. La *voz acusmática* resulta una hipótesis más ajustada si consideramos que la película realiza un trabajo donde las voces son personajes autónomos a los cuerpos a los que pertenecen dichas voces. En otro momento de la película, vemos un río y una *voz over* comienza a contar una historia que trata de un tigre que se come a un caballo. La voz pide al espectador que comprenda la historia. Mientras continúa el relato, vemos a Salvatierra y a su amigo Félix grabando esa voz, que resulta ser la voz de un anciano. Ambos están acompañados por un chico que escucha atentamente. La escena evoca aquel tipo de narración donde, de acuerdo a Walter Benjamin, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro, un tipo de relato que se habría vuelto imposible tras la Primera Guerra Mundial. Más adelante, la voz prosigue mientras ellos cuatro están caminando. La voz, de nuevo ajena a los cuerpos visibles en escena, los acompaña desprendida totalmente de cualquier anclaje.

El momento más importante de la película sucede cuando, luego de que Salvatierra presente a los personajes, lo vemos frente a la computadora anotando y escuchamos su voz que se pregunta: “¿está bien lo que hago?”. Y luego agrega: “¿los relatos de Takjuaj<sup>4</sup> se cuentan sin imagen en blanco y negro?”. Tras esta escena, varias voces de los personajes que el espectador observó en la película cuentan distintas aventuras de Takjuaj mientras la pantalla permanece negra. La voz adquiere una importancia tal que no es necesario anclarla al relato oral con ninguna imagen. Esta decisión formal de construcción problematiza nuestras categorías porque estamos viendo nada más que el vacío, la nada misma, y de esa nada parten las voces como único anclaje. Lo real del film se potencia en este momento, cuando menos datos tenemos de esa realidad, porque el espectador queda frente al poder de la imaginación que genera escuchar estos relatos, no hay encuadre que los contamine.

En la primera parte de *Tierra de los padres*, las imágenes de archivo son acompañadas por el Himno Nacional Argentino, la segunda transcurre en el cementerio donde distintas *voces in* leen los textos, mientras la tercera parte del

---

<sup>4</sup> Takjuaj es una divinidad, un dios que puede transformarse en cualquier. O como dice el mismo Lingiardí, una “potencia pura”

filmcomienza con la cámara alejándose del cementerio y se escuchan los susurros mezclados de las personas que vimos leer. Resulta inquietantemente complejo caracterizar estas voces ya que no podemos ubicarlas temporalmente ni espacialmente. ¿Siguen los personajes en el cementerio narrando o su voz se desprendió del cuerpo y quedo resonando entre las tumbas? En este caso, nuevamente la voz se transforma en *acusmática* ya que no podemos asegurar de dónde proviene, pero sí que esos susurros son autónomos del cuerpo que los produjo. La película termina con una toma aérea que va del cementerio al Río de La Plata, mientras suena, emblemática, Aurora.

Si Lingiardi configura un relato coral que trae los mitos orales de una comunidad wichi, Prividera pone en juego la tensión entre dos relatos en pugna de nuestro país. Las citas históricas releídas desde el presente por distintos argentinos –una niña, un obrero, el mismo Prividera- buscan recuperar una tradición de la violencia en la historia argentina. La mayoría de los textos leídos construyen a un otro enemigo. Es así que se crea un “diálogo de muertos” entre aquellos que pasaron a la historia para luego finalizar en el otro cementerio, el Río de La Plata, el cementerio que guarda voces que nos cuesta reconstruir porque han sido silenciadas.

Volviendo a la propuesta cinematográfica de Prelorán, la desincronización entre imagen y audio permite dar más información al espectador, ya que, como hemos señalado anteriormente, mientras las imágenes muestran la cotidianidad del personaje, la banda de sonido puede ser una entrevista realizada después del rodaje que permite al espectador indagar otros matices de la vida por fuera del mero hecho de observar. En el film de Lingiardi, casi nunca podemos anclar la voz a la imagen, vemos el pueblo, vemos los personajes pero no tenemos en claro cuándo ni dónde se grabaron las voces que narran aquellos mitos de los cuales no sabemos, tampoco, quién los originó, ya que la única “prótesis” que da cuenta de estos relatos es la transmisión oral. En el caso del film de Prividera acontece todo lo contrario: adjudicamos rápidamente la voz a un cuerpo pero los textos no pertenecen a esos cuerpos que los leen, si bien es posible identificar rápidamente quién los escribió, ya que el mismo film lo indica mediante *graphs* que aclaran el nombre del autor, la procedencia del discurso y el año.

No es casual que ambas películas hayan sido estrenadas en el 2011. El contexto histórico permitía realizar un revisionismo histórico como el planteado en el caso de *Tierra de los padres* y una búsqueda de construir una patria inclusiva que tenga en cuenta aquellas voces acalladas, tal como ocurre en *Sip' Ohi*. Esto no es novedoso en nuestra cinematografía pues, como hemos revisado anteriormente, el cine documental político argentino ha buscado darle voz a los sin voz, siendo esta su génesis. Hay, no obstante, una notoria novedad. En estos films, ya no se trata de mostrar de forma objetiva las otras voces, sino que se las multiplica y se las separa de su cuerpo, no buscando una *voz over* que todo lo sabe, tal como en el caso de *La república perdida*, sino de-construyendo una voz individual y subjetiva, haciendo imposible dar con un cuerpo propio que tenga la autoridad suficiente como para dar cuenta de los acontecimientos. En el film de Prividera, se produce un cortocircuito entre el autor canónico de los discursos citados y aquel actor que los recita enunciándolos desde el presente. En el film de Lingiardi, en cambio, las voces que se retoman carecen, en términos de Michel Foucault, de función autor. Son voces comunitarias que circulan fantasmáticamente de generación en generación, arrastradas por la marea de la narración oral, que vuelve el cuerpo absolutamente imprescindible como transmisor del mensaje, a la vez que absolutamente prescindible en tanto autoridad que decidiría o determinaría su sentido.

Cangi retoma las palabras de Antonin Artaud al momento de analizar el rostro en el cine documental político y habla del “rostro como sismógrafo de las

deformaciones del cuerpo. El rostro es singularmente delineado por las entrañas” (Cangi 2007:37). Es así, efectivamente, como podemos encontrar “los síntomas del alma” en los testimonios de aquellos hombres de la periferia de los cuales se encargó en nuestro país el cine documental político argentino. Lo mismo pasa con las voces que salen de lo más profundo del ser: su timbre, su altura o su intensidad dan cuenta de aquello que no se explica con palabras. Si existía un *doble relato* en la utilización de la voz en el cine, estas voces tienen, a su vez, una doble dimensión: lo que dicen de forma directa a través de la palabra y lo que la forma en que se producen esas palabras dicen realmente.

A diferencia de los grandes relatos nacionales que buscan construir una memoria colectiva, los films trabajados quiebrando alguna manera la prótesis, intentando frenar el avasallamiento histórico de la memoria mediático-hegemónica, deteniendo así su marcha frenética para analizarla desde otros puntos de vista, ya sea desde aquellos relatos extraños y periféricos de una cultura que vive en nuestro mismo territorio pero desconocemos inmensamente, hasta la re-enunciación de los textos fundantes de la Argentina desde el presente y su resonancia en el cementerio donde descansan los personajes más significativos de nuestro país.

Para Barthes, la fatalidad de la palabra es que es irreversible. Lo más parecido al acto de borrar lo que decimos, insiste el autor, es el “farfullar”, un fallido por dos, un mal funcionamiento. El buen funcionamiento se caracteriza en las máquinas por el susurro, puesto que “las que susurran son las máquinas felices” (Barthes 1984:100). La violencia de lo dicho por los fundadores de nuestra patria no se puede borrar, es necesario repetirla desde el presente pues nos conforma de forma inevitable. Los grandes relatos nacionales se ensalzan, producto de una voz firme que asegura todo lo que dice sin trastabillar, sin permitirse el susurro, aquello que en el cine puede expresarse formalmente como una *voz over* que nos cuenta desde un espacio y tiempo difícil de comprender cómo hacer memoria y qué recordar.

En los films abordados, en cambio, las voces se pierden en un susurro. Desertando de la violencia de la palabra que se pretende única, en el caso del film de Prividera los discursos canónicos chirrían de forma diferente por la operación de montaje que hace destellar sentidos inesperados. En el caso del film de Lingiardi, el susurro coral de los wichi muestra que la patria se construye también con las voces de aquellos otros que han pasado desapercibidos, voces que configuran un cuerpo autónomo e inubicable pero, quizá por eso, todavía más insistentes, más sólidas en su fantasmática presencia. Voces que reclaman nuestra atención y nos convocan a realizar un ejercicio de memoria, que resultan incómodamente extrañas, casi ajenas, y sin embargo susurran haciendo temblar los cimientos de la memoria nacional de nuestro territorio.

## **Bibliografía**

Aprea, Gustavo 2015 *Documental, testimonios y memoria. Miradas sobre el pasado militante* (Buenos Aires: Manantial)

Barthes Roland 1984 *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (Barcelona: Paidós)

Beceyro, Raúl 2007 *El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico* en *El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico*



en *Imágenes de lo real*, (Bueno Aires: Librería)

Bernini, Emilio 2007 *El documental político argentino. Una lectura en El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico* en *Imágenes de lo real*, (Bueno Aires: Librería)

Cangi, Adrián 2007 *El rostro en el documental como drama político* en *El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico* en *Imágenes de lo real*, (Bueno Aires: Librería)

Chion, Michel 2004 *La voz en el cine* (Madrid: Cátedra)

Di Nubila, Domingo 1959 *Historia del cine argentino* (Buenos Aires: Cruz de Malta)  
Gaudreault, André; Jost, François 1995 *El relato cinematográfico* (Barcelona: Paidós)

Marrone, Irene 2003 *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino* (Buenos Aires: Biblos)

Nichols, Bill 1997 *La representación de lo real* (Barcelona: Paidós)

Piedras, Pablo 2014 *El cine documental en primera persona* (Buenos Aires: Paidós)

Preloran, Jorge (1987) *El cine documental etnográfico de Jorge Preloran* (Buenos Aires: Ediciones Busqueda)

Prividera, Nicolás 2015 *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Los Ríos)

Santos, Eloísa: *Caminos del reconocimiento en Tierra de los padres*, Disponible en: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Culturas/article/view/4341> . Consultado el 1 de septiembre de 2014.