

Los discursos de memorias en torno a *La Forestal*. Disputas de sentidos desde un audiovisual santafesino

Paola Martinez

Facultad de Humanidades y Ciencias- FHUC
Universidad Nacional del Litoral- UNL
(Argentina)

Resumen

En este artículo proponemos una lectura de los usos de materiales fílmicos de archivo en el audiovisual *La ruta de la Forestal* (Ramazza y Benito, 2019) y las implicancias de sentido que esto conlleva. Entendemos que en tanto soportes de memorias, los audiovisuales poseen una fuerte potencialidad para la formación, reorganización y encuadramiento de las memorias individuales, por ello, debemos estudiarlos atendiendo a su historicidad y al escenario de disputas del que son parte. Encontramos en la obra de Gastón Gori el campo semántico fundante de *La Forestal* y una línea de retórica de denuncia que hace huella en diversos proyectos audiovisuales.

Palabras clave:

imágenes, archivo, La Forestal, memoria cultural, testimonios.

Memory speeches around *La Forestal*. A sense disputes from a Santa Fe's audiovisual.

Abstract

In this article, we propose a reading of the uses of archival film materials in *La ruta de la Forestal* (Ramazza y Benito, 2019) and the meaningful implications that these entail. We understand that, as memory supports, audiovisuales have a strong potential for the formation, reorganization and framing of individual memories. Therefore, we must study them according to their historicity and the scene of disputes of which they are part. We find in the work of Gastón Gori the founding semantic field of La Forestal and a rhetoric denunciation line that serve as a landmark on various similar projects.

Keywords:

images, archive, La Forestal, cultural memory, testimony.

Os discursos das memórias em torno a *La Forestal*. Disputas de sentidos desde um audiovisual santafesino.

Resumo

Neste artigo, propomos uma leitura dos usos dos materiais cinematográficos de arquivo no audiovisual *La ruta de la Forestal* (Ramazza y Benito, 2019) e as implicações significativas que isso acarreta. Entendemos que, como suportes de memória, os audiovisuais possuem um forte potencial para a formação, reorganização e enquadramento das memórias individuais, portanto, devemos estudá-los segundo a sua historicidade e o cenário de disputas do qual fazem parte. Encontramos na obra de Gastón Gori o campo semântico fundador de La Forestal e uma linha de retórica de denúncia que faz marca em diversos projetos audiovisuais.

Palavras-chave:

imagens, arquivo, La Forestal, memória cultural, testemunhas

Memorias en soporte audiovisual

Los proyectos fílmicos entorno a La Forestal conforman un corpus diverso¹, y habilitan múltiples lecturas; nuestro trabajo los entiende como soportes de memoria complejos (Feld, 2010) que configuran relatos y construyen sentidos, permean las interpretaciones del pasado y favorecen —u obstaculizan— ciertas representaciones sociales. Por esto, consideramos central atender al carácter de performatividad que los discursos audiovisuales poseen, en tanto «...las imágenes no son las cosas que representan, sino que se valen de ellas para hablar de otras» (Joly, 1999:92). Es decir, su valor documental puede ser establecido por un doble valor: por un lado, parten de un formato familiar para la audiencia, estudiable y analizable, y, por el otro, deforman ligeramente la cepa original mediante una mutación ideológica que nos sitúa ante una multidimensionalidad simbólica. Esta mutación, es creada por los agentes sociales realizadores de cada film, los que asumimos, siguiendo a Elizabeth Jelin (2002), como emprendedores de memoria: sujetos activos en un escenario político del presente, que ligan en su accionar el pasado (rendir homenaje a las víctimas, por ejemplo) y el futuro (transmitir mensajes a las nuevas generaciones) (Jelin, 2002).

Entendemos a cada film sobre La Forestal como una configuración espacio-temporal de sentidos que tensiona dentro de la semiosis social. Este tipo de pugna, siguiendo a Eliseo Verón (1993), se produce *ad infinitum* ya que «...el “mundo” al que remiten los signos es un mundo que se hace y deshace en el interior del tejido de la semiosis» (Verón, 1993:116). Es decir, cada discurso audiovisual no encuentra su sentido en sí mismo, sino que este, es producido dentro en una red amplia de procesos de producción. Por ende, indagar sobre el sentido de un discurso determinado supone un recorrido de búsqueda de las marcas de las condiciones de producción del mismo. Abordaremos estas últimas, a través de las categorías propuestas por Mozejko y Costa en su libro *Lugares del decir I* (Mozejko & Costa, 2002), allí se plantean atender a dos modos diferenciales de existencia del sujeto: por un lado, se encuentra el sujeto de la enunciación en cuanto construido en y por el texto, el enunciador, y por el otro, el agente social que produce el texto, en tanto que toda práctica social supone un sujeto (individual o colectivo) que la realiza. Desde esta perspectiva, estudiamos el discurso como resultado de una práctica que consiste en la realización de opciones posibles, y donde el peso del

¹ Realizamos el estudio exploratorio del conjunto de audiovisuales realizados en torno a La Forestal a partir de una adscripción en investigación en el marco de la cátedra «Sociología de la cultura» de FHUC-UNL, a cargo de las Profesoras Mariné Nicola y Alejandra Cecilia Carril.

análisis radica en mostrar las opciones discursivas realizadas y objetivadas en el texto, por una parte, y, por otra, abordar el problema relativo al sujeto que las ha producido (Mozejko & Costa, 2002).

Por otra lado, y continuando con la propuesta teórico-metodológica de Eliseo Verón (2004), es fundamental distinguir entre operaciones en producción y en recepción (o reconocimiento), ya que existe una distancia entre las reglas que rigen uno y otro conjunto de condiciones. La descripción de determinadas condiciones en producción no alcanza para, o no hace posible por sí mismas, inferir un efecto de sentido particular, determinado en su totalidad, en la instancia de reconocimiento. Lo que sí puede intentar inferirse, en cambio, es un campo de efectos de sentidos posibles, más o menos compartidos en un momento y en un lugar determinados, efectos cuyos soportes son las representaciones interpretadas en la instancia de reconocimiento. Verón insiste en una relación no-lineal entre ambos momentos de la semiosis, la producción y la recepción, y utiliza el término «circulación» para explicar el desajuste entre los mismos, desajuste que deviene, a su vez, en instancia productiva de la semiosis (Verón, 1993:129).

Los documentales, en tanto soportes de memorias y lugares de pasaje de los

sentidos sobre el pasado, son discursos contruidos a partir de estrategias retóricas y opciones estilísticas que es necesario evidenciar. En este sentido, el trabajo de Bill Nichols (1997) sobre los modos de representación en el film documental es fundamental como guía para examinar los diversos estilos, estrategias y estructuras posibles. La tipificación en modos de representación expositivos, de observación, interactivos y reflexivos (Nichols, 1997:66) es una herramienta útil de análisis, sin embargo, es fundamental asumir, que no existen modos puros sino combinaciones de modalidades con el predominio de una de ellas (Nichols, 1997; Nicola, 2016). Los modos de representación expositivos se estructuran en torno al relato de una voz *over*², que dirige sus argumentos al espectador con una marcada impronta didáctica e intentando persuadirlo; las imágenes ilustran o son el contrapunto del relato, y los testimonios o entrevistas quedan subsumidas a la línea de la voz de autoridad del film. La modalidad de observación es un modo de representación de corte etnográfico, que permite al realizador —intentar— registrar el mundo sin interferir con él. En la modalidad interactiva, los realizadores entran en contacto con los actores sociales a partir de nuevos estilos de entrevista y tácticas intervencionistas, y se utilizan

2 La voz *over* pertenece a la instancia enunciativa, no diegética y es la encargada de interpretar las imágenes.

las imágenes como demostración ya sea de la validez o de lo discutible de lo que estos sostienen. La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales que aparecen ante la cámara y que ofrecen lo esencial de la argumentación de la película. Se introduce una sensación de parcialidad, «de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real» (Nichols, 1997:79) entre el realizador y esos actores sociales. Por último, el documental reflexivo surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían, tiene un marcado carácter introspectivo sobre la propia construcción documental. Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas propias.

La construcción del documental, que se sirve de estas opciones entre posibles, parece abrir una ventana directa al pasado, es frente esta capacidad que Robert A. Rosenstone (1988) nos advierte del peligro. Es decir, en el núcleo del documental hay un argumento acerca del mundo histórico (Nichols, 1997), un conjunto de proposiciones, tácitas o explícitas, que apuntan al mundo histórico directamente y que nos pide

que lo consideremos su representación, las estrategias estéticas y narrativas que se despliegan, son opciones de primer orden al servicio de esto. El discurso documental, que según Bill Nichols (1997), se estructura desde una reivindicación de autenticidad, recurre a ciertos argumentos y pruebas, sin embargo, aunque las pruebas tienen una base histórica, la argumentación para la que sirven no la tiene. Las representaciones que se sostienen «son construcciones del texto: “reivindicaciones de autenticidad” no sencillamente de lo que existe en el mundo sino, en un sentido acuciante, del significado, explicación o interpretación que debe asignarse a lo que existe en el mundo» (Nichols, 1997:160).

Analizaremos el film santafesino *La ruta de La Forestal* (2019) de Pablo Ramazza y Pablo Benito, atendiendo a su construcción, apoyada en materiales filmicos y sonoros de antiguos documentales sobre el objeto, y a las implicancias de sentidos que esta conlleva. Este documental, que se estructura como film de montaje de compilación informativa (García Martínez, 2006) construye su prueba documental en base a materiales visuales y sonoros antiguos que son re-contextualizados en el nuevo provocando, en algunos casos, una fuerte discordancia entre el significado actual y el contexto original de la imagen fílmica. Veremos como este formato, al igual que la narrativa documental de los

modos expositivos, pueden enmascarar o disminuir su propia actividad de determinación de modo que parezca evidente que el mundo está hecho a imagen de lo que propone la película (Guarini, 2010).

Construir sentidos desde Santa Fe

El documental *La ruta de la Forestal. Una historia de pasado, presente y futuro*. (2019) de Pablo Ramazza y Pablo Benito estrenó adelantos durante el año 2018 al cumplirse un nuevo aniversario del estreno de *Tire Dié* (1958) de Fernando Birri y de *Los Pibes de la Película* (1998) de Pablo Ramazza, un trabajo realizado en el marco del 40° aniversario de la película de Birri en cuya realización coinciden Ramazza y Benito. En 2018 la productora De SantaFe.aR (a cargo de *Los Pibes de la Película* y *La ruta de La Forestal*) organizó junto a otras entidades³ homenajes a Birri donde se proyectaron estos films y los adelantos de *Tito busca la identidad* y *La Ruta de la Forestal*. Estos proyectos audiovisuales, se enmarcan en un trabajo de relevamiento para el Proyecto de Ley de creación del Corredor Turístico *La Ruta de La Forestal* (Expediente 349II CD-FP-UCR) presentado por el diputado provincial Claudio Fabián Palo Oliver (UCR-FPCS)⁴ (con mandato

cumplido al 2020) quien además es Productor Ejecutivo del documental.

La narrativa de *La Ruta de la Forestal* nos propone una mirada desde la subjetividad de un joven de 18 años que encuentra en una vieja caja de su abuelo, monedas con el sello de la empresa y algunas fotografías, que remiten a una historia que desconoce.

«yo soy Tito, tengo 18 años, soy de santa fe. Me gusta sacar fotos. El año que viene tengo que empezar a estudiar y no sé qué voy a estudiar porque me gusta viajar y no se puede estudiar de eso» (Tito, representado por el actor Justo Benedetto, *La ruta de La Forestal*)

Así comienza un recorrido por los pueblos forestales, realizando entrevistas a expertos locales y a ex trabajadores de La Forestal. La construcción de este viaje, está fuertemente delimitado por marcas de enunciación que dan cuenta de las opciones narrativas y estéticas realizadas por los directores. Sobre el personaje de Tito, Daniel Imfeld (2020) subraya la inscripción de un «yo adolescente» en el discurso filmico que le otorga un tono provocador, que se traslada al

³ El Consejo Deliberante de la ciudad de Santa Fe, el Centro de Estudiantes ISCAA, el ISCAA, el Instituto Superior de Cine Fernando Birri, el Centro Cultural Provincial Paco Urondo y el Gobierno de Santa Fe.

⁴ El proyecto perdió estado parlamentario y fue presentado nuevamente el 21/02/2020 (Exp.37602) a la fecha de escribirse este artículo seguía sin tratamiento parlamentario.

movimiento de la cámara, al manejo de las entrevistas, a la espontaneidad y el lenguaje juvenil con marcado énfasis en las dimensiones afectivas (Imfeld, 2020).

El documental establece en el inicio su marco de enunciación. Utiliza como epígrafe, la sentencia final del libro *La Forestal* (1965) de Gastón Gori: «El país está enfermo de latifundios...»⁵ —letras blancas sobre placa negra—, esta referencia intertextual conjugada en presente extiende temporalmente la problemática y reutiliza los puntos suspensivos de Gori posicionándose como continuadora del relato. El libro *La Forestal* es el campo semántico por excelencia del objeto, allí el autor realiza una investigación que retoma las denuncias hechas a la empresa desde los primeros años de su instalación, las huelgas de los años 1919 y 1921, las condiciones de precariedad de los hacheros y el éxodo poblacional que significó el cierre de las fábricas hacia finales de los años '50, cuando la empresa se va del país. Gori sostiene que La Forestal funcionaba como «un Estado dentro del Estado» con un control total en todos los aspectos de la vida social, económica y política; denuncia la violencia de la Gendarmería Volante; la ineficacia del gobierno Provincial y el Nacional por defender los intereses nacionales frente

al avance del imperialismo inglés y la destrucción ambiental producida.

El prólogo de Osvaldo Bayer al libro *La Forestal* es la excusa para comenzar el viaje con la visita de Tito a su casa. En una nota para el diario El Litoral, Pablo Benito sostiene que la entrevista con Bayer era compleja de realizar debido a las precarias condiciones de salud en las que él se encontraba, pero «Ya sin Gastón Gori, de no contar con Osvaldo, debíamos renunciar al trabajo. (...) Queríamos su imagen y palabra casi como una bendición, secular, para embarcarnos en “La Ruta de La Forestal”». ⁶Entendemos la incorporación de esta entrevista (el último registro filmico antes de su muerte) como huellas de un campo de sentidos donde el espacio patagónico y el chaco-santafesino dialogan, sin embargo, estas problemáticas no se abordan, los fragmentos de entrevista que se incorporan dan cuenta solo del valor simbólico y emocional que tiene para los realizadores su encuentro con el escritor.

En la trama narrativa del film, Tito es un recurso que permite avanzar e hilar la información expuesta, bajo la lógica del desarrollo de una investigación, el joven —«que no tiene a quién preguntarle» según su relato— recurre a «san google» donde encuentra algunas

⁵ Gastón Gori, *La Forestal. La Tragedia del Quebracho Colorado*. 1965.

⁶ Noticia de: *El Litoral* (www.ellitoral.com) [Link:https://www.ellitoral.com/index.php/id_um/186756-la-ultima-entrevista-por-pablo-benito-opinion.html]

opciones audiovisuales, entre las que selecciona: *Quebracho Colorado* (Sucesos Argentinos, 1953);...*hachero nomás* (Goldemberg, Sonomo, Coll y Zanger, 1966) y *Quebracho* (Wullicher, 1974).

Antes de abordar la re-contextualización que se hace de los materiales filmicos visionados, revisaremos brevemente las condiciones de producción y los sentidos que pusieron en juego cada uno de ellos.

Quebracho colorado. Film documental sobre la fuente primordial de la industria Tánica del país (1953) es un capítulo del noticiario Sucesos Argentinos (1938-1972), en el que se reconstruye el proceso productivo del tanino desde su inicio, con los hacheros en el monte, hasta su envío fuera del país. Estos noticiarios poseen una fuerte impronta expositiva y fueron la voz oficial de todos los gobiernos entre 1943 y 1972 (Marrone & Allegratti, 2006). Los noticieros tenían el privilegio de ser exhibidos con obligatoriedad —en virtud al decreto N° 18405 (1943) —en todas las funciones cinematográficas, recibían subsidios del Estado y publicitaban actos de gobierno (Krieger, 2007) además de notas de interés general, culturales, deportivas, etcétera.

El punto de vista del capítulo establece un discurso civilizador, de conquista y dominio sobre la naturaleza, y, al mismo tiempo, sobre «la barbarie» de territorios sin desarrollo. En una secuencia la voz *over* sostiene: «De esta tierra ubérrima, incorporada al quehacer nacional por Pe-

rón...» vemos cómo se atribuye esa «acción civilizatoria» a la política peronista, incluso contrafactualmente porque las imágenes sí nos muestran la rúbrica de *La Forestal* en las bolsas de tanino que se cargan en los trenes. El discurso documental, construye sobre las imágenes de hombres anónimos diferentes connotaciones que remiten a un estereotipo del ser nacional, del ser hombre, del ser mujer, etc. En la poética del relato, vemos aparecer un abanico de valores con referencia moral en el sacrificio, el esfuerzo y el trabajo (Imfeld, 2020) que funcionan no como una declaración directa sobre el mundo, sino, al contrario, como una evocación indirecta de un modo de estar en el mundo (Nichols, 1991).

...*hachero nomás* (1966) de Jorge Goldemberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger. Fue una producción documental realizada en el marco de la Escuela de Cine de Santa Fe (Instituto de Cine-Universidad Nacional del Litoral), institución creada por Fernando Birri en 1956. En ella, el cine era concebido como una herramienta fundamental para investigar el campo social, en el desarrollo de la praxis artísticas *de hacer cine* podían ser abordados los problemas locales, y difundir las condiciones de (sub)desarrollo de las mayorías populares, deconstruyendo la imagen «falsa, reduccionista y reaccionaria» que, a juicio de Birri, existía sobre la realidad popular argentina (Carril, 2018; Aimaretti, M., y Bordignon, L., 2009; Neil, 2007).

El documental aborda las condiciones de vida de los hacheros en Fortín Olmos luego de culminado el ciclo de La Forestal. En su estructura encontramos elementos de carácter expositivos como la voz *over* que explica la instalación de la empresa en tierras santafesinas, y otros de tipo interactivos construidos alrededor de entrevistas situadas. En la representación documental que se hace de los hacheros —los hermanos Monzón— podemos observar marcas diferenciales de politización: uno, en forma resignada se define como «pobre que no tiene nada, nada de nada» y otro, que se posiciona como trabajador y reconoce su poder, sosteniendo que la solución a su situación de vulnerabilidad es el acceso a una porción de tierra para trabajarla. La modalidad de presentación de los testimonios frente a la cámara, genera un contacto muy cercano con el espectador, transformándose en una herramienta de denuncia social. En palabras de Mariano Mestman:

«la apuesta sesentista de “dar la voz al pueblo” o de la “toma de la palabra” (asociada al 68), encuentra su expresión más aparentemente genuina en este tipo de film donde escuchamos el testimonio de sus protagonistas emitido por ellos mismos y en los ambientes en que los conflictos se debaten o desarrollan». (Mestman, 2010)

Quebracho (1974), es la ópera prima de Ricardo Wullicher, con guión de José

María Paolantonio. Esta película es parte de lo que conocemos como el Nuevo cine Latinoamericano, un tipo de cine que pretendió dar protagonismo a los sectores populares permitiendo que la elaboración del discurso político del film estuviera impregnado por la vivencia real de los explotados. Este cine enfatizó la función revolucionaria de las películas, gestándose con él un movimiento anti-imperialista y nacionalista/regionalista en el que la praxis se constituyó en el motor de la actividad cinematográfica y donde el discurso recaía en sus protagonistas (Flores, 2011).

La línea argumental da cuenta de la explotación del quebracho colorado para la producción de tanino y la política empresarial que garantizó su comercialización monopólica. En este sentido, se coloca a los capitales ingleses en el lugar de responsables absolutos frente a lo sucedido. La película está segmentada temporalmente en: 1918-1920 donde se aborda la sindicalización de los obreros de la fábrica de Villa Guillermina y el trabajo social y educativo que realizaban los anarquistas; las dos huelgas obreras en 1919 y 1921 y la represión de la Gendarmería volante. 1930-1940, donde se destaca la actividad política de Rogelio Lamazón, un líder enmarcado en la UCR Yrigoyenista y exjefe de la Gendarmería Volante, quién defiende a los trabajadores de los atropellos de la empresa y es asesinado por «sicarios de la empresa La Forestal»;

y el segmento, 1945-1963, que aborda las implicancias del cumplimiento de la Ley del Peón y el cierre de las fábricas. La película culmina con un recorrido de la cámara por las ruinas del casco de la fábrica en 1974, mientras utiliza el recurso sonoro de repetir fragmentos de discursos de los personajes: los anarquistas en las asambleas, del representante del gobierno peronista y de Lamazón hablando a los obreros, el montaje busca dar la impresión de que todas esas voces están guardadas dentro de las ruinas, que no han podido ser silenciadas.

Huellas e implicancias de sentidos

El film *La ruta de La Forestal* (2019) recontextualiza el material fílmico y sonoro que hemos analizado y los utiliza como soporte documental en función de sus necesidades narrativas.

Su estrategia de representación se estructura, por un lado, sobre un modo interactivo en base a entrevistas a expertos locales y diferentes testimonios a ex rabajadores de La Forestal recolectados durante el viaje, y, por otro, utiliza complementariamente los fragmentos expositivos de...*hachero nomás* para validar la palabra de los entrevistados. En el fragmento, la voz *over* lleva adelante un relato, ilustrado con imágenes de documentos históricos, y nos explica que la provincia de Santa Fe vende «las tierras con reserva de quebracho colorado más rica del mundo» (...*hacheros*

nomás, 1966) para cancelar una deuda con la firma Murrieta y Co. de Londres, y que la persona designada por el estado provincial es Lucas González quien además «se desempeñaba simultáneamente como apoderado de la firma acreedora» (...*hacheros nomás*, 1966). Entendemos que en este uso del fragmento se renueva su montaje probatorio original y, además, se establece un punto de vista que replica los argumentos de denuncia que el documental toma del ensayo de Gastón Gori.

En sentido opuesto, se utilizan los fragmentos de *Quebracho colorado* (1953), un ejemplo es el uso del segmento que registra a hombres —con el torso desnudo— que cortan a mano un chorro de tanino oscuro mientras cae a altas temperaturas de una máquina, sobre estas imágenes la voz *over* del noticiero de 1953 narra: «Una vez más, el hombre supera a la máquina. Las manos encallecidas del diario laboral de estos criollos, cortan así a ojo el fluir constante del tanino». En el nuevo contexto, las imágenes fílmicas sin su registro sonoro original, dejan de ser una evocación indirecta de un modo de estar en el mundo (Nichols, 1997) para transformarse en una declaración directa sobre el mundo del trabajo. Este cambio, tienen además, connotaciones ideológicas, ya que la construcción narrativa del noticiero asociaba la explotación de quebracho con los beneficios del país y, en ningún momento, se hacía referencia a la empresa La Forestal. En este nuevo marco, no hay

dudas en señalar que la única beneficiaria de la explotación de quebracho colorado fue la empresa inglesa.

Otra forma de re-contextualización es el uso demostrativo de las imágenes a los fines de ilustrar las descripciones de los relatos de los ex trabajadores de La Forestal, es decir, las viejas imágenes se utilizan —sin el sonido original— pegadas a relatos actuales. Analizaremos a continuación algunos ejemplos, en el caso de los fragmentos de la película *Quebracho* (Wullicher, 1974) estos se utilizan fundamentalmente para ilustrar con datos numéricos las cifras del éxodo poblacional que sufrieron los pueblos tras salida de la empresa del país. Este encuadramiento refuerza el valor indicial de las imágenes filmicas, generando un elemento de soporte factual —un documento— para la validez del testimonio, al tiempo que el testimonio construye nuevos anclajes para las imágenes. El testimonio de Eduardo Duarte —extrabajador de la empresa—, se monta sobre imágenes de...*hachero nomás* (1966) en las que vemos bueyes y carros *cachapés* cargando troncos, mientras lo oímos decir: «Tenía a mi padre que trabajaba en los obrajes. Tenía carros y bueyes para llevar la madera del monte hasta la playa», aparece el rostro de Eduardo y completa su relato: «en la playa se cargaban los vagones. Había trenes, que traían la madera del monte». Sobre esa línea argumental, Tito pregunta «¿pero

los bueyes la llevaban hacia dónde a la madera?», el que responde es Román Miño, otro ex empleado de La Forestal, «y la traían a la playa. (...) Ahí traían los rollizos. Y Ahí entraban a la fábrica», vemos cómo los relatos se enlazan a partir de las imágenes filmicas que estructuran la lógica de la secuencia del trabajo. Tito pregunta: «¿y después cuando tenían las bolsas de tanino, a dónde las llevaban?» esta vez la respuesta recae en Librado Villanueva «las bolsas de tanino las ponían en los depósitos y después venía un tren y ese lo llevaba al puerto de Piracuacito» vemos ilustrar nuevamente el relato con las imágenes filmicas de vagones de trenes.

Esta construcción polifónica se completa con el fragmento del testimonio de Monzón de...*hachero nomás* (1966), en ese segmento la cámara hace un plano corto del hacha ubicada en el piso de tierra, al lado del entrevistado, vemos sus alpargatas oscuras y sus pantalones arremangados, permanece en ese plano lo que dura el relato «Este es el hacha con que corto todo (...) Lo que he juntado es todo pa' los hijos, así que yo no tengo nada. Nada es lo que yo tengo» La imagen pasa del plano corto a uno más amplio donde vemos niños y niñas y algunos adultos sentados a la sombra de un árbol. El montaje, pega esa escena central de la película, con la entrevista a Susana Vera Coronel (Docente-Vecina de Villa Guillermina) quien le muestra a Tito una escultura tallada en madera,

colocada como memorial en el pueblo, representa el trabajo de los hombres en La Forestal, se detiene en una parte y señala: «este sería un hachero que viene del obraje, acá está el hacha y mirá la cara de sufrido que tiene» (*La ruta de La Forestal*, 2019). Vemos cómo el montaje pliega dos momentos sobre sí mismos y actualiza la representación documental sobre este grupo social. En el film de 2019 se replican las tomas de 1966, la cámara hace foco sobre el cuerpo y las herramientas de trabajo, sobre las manos y el hacha de Ramón Miño, en ese recorte podemos leer las huellas del poder disciplinario de la empresa en la representación documental. Es decir, un cuerpo resumido como cuerpo productivo, en ese espejo económico —tanto Monzón como Miño— se reconocen, consideramos que esa mirada recortada en su valor productivo, y sobre la que se construyen connotaciones de explotación y marginalidad, es reeditada en la construcción de sentidos que los audiovisuales sostienen.

Entendemos que en las formas de la representación documental se refuerzan arquetipos, en tanto, el sujeto registrado por la cámara tensiona en el contexto de la narración documental con la carga simbólica que asume como personaje representante de un determinado grupo social, en este caso los hacheros. Esta tensión es inherente al intento del documental por hacer declaraciones generales, mientras necesariamente utiliza sonidos

e imágenes que tienen la huella de sus orígenes históricos específicos (Nichols, 1997). Estos sonidos e imágenes pasan a funcionar como signos, su sentido se adjudica por su función dentro del texto, tanto las imágenes como los sonidos captados por el dispositivo o insertados por el montaje son presentados como pequeños fragmentos de la realidad pero se articulan dentro de un discurso que les otorga valor simbólico. Las voces de ex trabajadores que aparecen en *La ruta de La Forestal* (2019) son presentados como testigos del pasado, pero operan y tensionan sentidos desde su carga simbólica como sujetos explotados por la empresa. Vemos un Tito emocionado decir: «este hombre trabajó en La Forestal, o sea... era hachero de La Forestal. Esta es la primera vez que veo, que hablo, con alguien que de verdad estuvo ahí, estuvo en la época y está acá también», completa la frase sonriendo mientras escuchamos el sonido extradiegético del quejido de hacheros en el monte y el ruido del golpe de las hachas contra un árbol (material sonoro de ...*hachero nomás*), el rostro de Tito se pega con imágenes fílmicas —en blanco y negro— donde vemos caer un árbol y oímos el sapucay de los trabajadores (material visual y sonoro de ...*hachero nomás*), sin dudas, un ejemplo claro de lo que venimos sosteniendo.

Por último, queremos señalar que si bien todo testimonio es un relato en pasado, la inclusión de estas voces en un

texto filmico responde a una necesidad presente al momento de su articulación, pueden anclarse en una comprensión profunda del pasado, pero pueden asimismo procurar una interpretación del presente inmediato o con miras a una transformación de la realidad social, próxima y cercana. En este sentido, en el documental *La ruta de La Forestal* (2019), la construcción de sentidos renovada sobre el objeto que enmarca la situación de testimonio, se da desde el epígrafe de Gastón Gori, donde se afirma que el problema del país son los modos de tenencia de la tierra, que continúan siendo de tipo latifundista y con un uso extractivista de sus riquezas naturales. A través de las entrevistas, se sostiene que el monocultivo de la soja, resulta ser hoy mucho más dañino que la explotación de quebracho, Alba Bruzzone (maestra santafesina, hija de empleado de la empresa) afirma: «hoy es más descarnado el extractivismo (...) el daño que produce en el ecosistema», o en otro momento el agrónomo Mario Marganitini afirma:

«así como la forestal encontró los parches de quebracho como restos de una selva que antes había existido, nos dejó sabana y pradera y se llevó lo otro. Cuando exportamos granos de soja, lo que estamos exportando son millones y millones de toneladas de nitrógeno, fósforo y potasio que quedó en nuestro suelo. Que todavía está.» (Mario Marganitini en *La ruta de La Forestal*)

Entendemos que de esta manera, el film cierra su recorrido del pasado, renueva una mirada crítica al presente y construye relatos de memorias.

Recapitulaciones finales

Sostuvimos, apenas iniciado este recorrido, el carácter de performatividad de los discursos filmicos, entendiendo que cada proyecto audiovisual busca intervenir en el espacio público disputando sentidos a partir de agentes sociales que accionan como emprendedores de memoria. En este caso, hemos señalado que el film se encuadra en un proyecto de Ley que busca establecer un circuito turístico para los pueblos que a comienzos del siglo xx formaron parte del territorio de la empresa La Forestal. Esta iniciativa, busca enlazar el pasado con un presente donde es necesario atender a las necesidades de inserción laboral de los actuales pobladores.

Revisamos las opciones estéticas y retóricas de la construcción fílmica que Pablo Ramazza y Pablo Benito desarrollaron y, dentro de la multiplicidad de lecturas posibles, nos hemos centrado en los «efectos de sentido» (Verón, 1993:130) que observamos materializados en el audiovisual. Subrayamos las huellas de la obra de Gastón Gori, el marco institucional de la histórica Escuela de cine de Santa Fe (UNL) y la presencia de Osvaldo Bayer como figura de autoridad y maestro, desde ese punto de anclaje el

documental actualiza su mirada sobre la realidad santafesina.

La re-contextualización de los materiales fílmicos de otros realizadores, nos ha permitido leer en el uso que se hace de los fragmentos, puntos de vistas en los que se refuerza o se discrepa con los sentidos producidos en los originales. Señalamos que el uso de las imágenes del noticiario *Sucesos argentinos* sin el soporte sonoro original, conlleva un borramiento de las huellas argumentales en función de su valor indicial como registro y documento del mundo productivo. Esta opción tiene implicancias de generalización y de yuxtaposiciones temporales que fomentan visiones anacrónicas del pasado.

Por el contrario, en el caso de...*hachero nomás* (1966) y *Quebracho* (1974) observamos un desplazamiento de sentidos desde un paradigma de denuncia a otro que se instala en una gramática de producción desde el paradigma de la memoria. Este cambio en el encuadramiento de enunciación, no impide que el documental gravite dentro del universo de significantes de la obra de Gastón Gori otorgándole un peso significativo a la figura del hachero como corporalidad atravesada por la explotación. Los materiales fílmicos que pertenecen a...*hachero nomás* conforman junto a los testimonios, una polifonía que se valida mutuamente y re-dirige su mirada crítica, hacia las prácticas extractivistas de la actualidad, las que se nos presentan como más dañinas que las

efectuadas por La Forestal. Por último, cuando vemos a Tito abrazar a Román Miño, y este llora emocionado por haber podido dar testimonio, el documental evidencia la importancia que le otorga a la transmisión intergeneracional.

Hemos señalado que los audiovisuales constituyen soportes de memoria para nada neutros, al contrario, son materiales creativos que reconstruyen sentidos desde el presente, y encuadran sus contenidos según sus propios marcos enunciativos. Por esto, afirmamos que el discurso audiovisual funciona como un «instrumento de poder» del que los sujetos se valen en la pugna por imponer ciertos sentidos. Un instrumento no simplemente que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino que es aquello por lo que —y por medio de lo cual— se lucha, «aquel poder del que quiere uno adueñarse» (Ilardo & Moreiras, 2013).

Retomando, cada proyecto audiovisual posee un impacto performativo en tanto los agentes sociales que los realizan disputan, a través de ellos, sentidos que afectan y determinan los usos públicos y políticos del pasado. Asumir esto, implica aceptar que las memorias deben ser formuladas siempre en plural (Burke, 2011), ya que existen versiones que se yuxtaponen y compiten entre sí. Las memorias sobre La Forestal de los dispositivos audiovisuales, encuentran en la obra de Gastón Gori, el punto de inicio de una política memorial que encuentra en ese pasado argumentos

de denuncia aún vigentes. Se trata, dice Elizabeth Jelin (2017), de trayectorias históricas en las expresiones de memorias, lo que se hace en un escenario y un momento dados, depende de trayectorias previas. Este juego de dependencias condiciona sus desarrollos futuros y es lo que permite abrir o cerrar las posibilidades de construcción de sentidos para las nuevas generaciones.

Referencias bibliográficas

- AIMARETTI, M., y BORDIGON, L. (2009). La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En A. L. Lusnich, *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)* (págs. 359 - 394). Buenos Aires: Nueva Librería.
- BURKE, P. (2011). Historias y memorias: un enfoque comparativo. ISEGORÍA. *Revista de Filosofía Moral y Política*.
- CARRIL, A.C. (2018). El cine: entre el relato histórico, el arte y la política. *Culturas 12*. Debates y perspectivas de un mundo en cambio., 197-217.
- DE LA PUENTE, M. (2013). Memoria y cine documental: el derrotero de las producciones de propaganda. *Culturas 7* · Debates y perspectivas de un mundo en cambio, 13-27.
- FELD, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Aletheia*,1.http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf.
- FLORES, S. (2011). *Regionalismo e integración cinematográfica*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Filo Digital.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2006). El film de montaje. Una propuesta tipológica. *Secuencias Historia del Cine.*, 67-82.
- GUARINI, C. (2010). Antropología visual argentina: apuntes sobre una bibliografía «imperfecta». *Revista Imagofagia*. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- GORI, G. (1988). *La Forestal. La Tragedia del quebracho colorado*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentina, S.A.
- ILARDO, C., & MOREIRAS, D. (2013). *Mirando 25 miradas*,

análisis sociosemiótico de los cortos del Bicentenario. Córdoba: Proyecto CePIAbierto.

· IMFELD, D. J. (2020). La Forestal en clave fílmica. Un pasado que no termina de pasar. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (108). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi108.4045>

· JAMESON, F. (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.

· JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid/Bs.As.: Siglo Veintiuno editores.

· _____ (2017). *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.

· JOLY, M. (1999). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora.

· KRIEGER, C. (2007). Una lectura de Sucesos Argentinos. *XI Jornada Interescuelas de Historia*. Departamento de Historia. Tucumán.

· MARRONE, I., & ALLEGRETTI, S. (2006). La historia se escribe con «i» de imágenes. *Culturas 10. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 177-179. Santa Fe: Ediciones UNL.

· MARRONE, Irene; MOYANO WALKER, Mercedes. (2011). *Subjetividad, cine y memoria (s)*. *Culturas 5 - Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 20-39. Santa Fe: Ediciones UNL

· MESTMAN, M. (2010). Testimonios obreros, imágenes de protestas. *Cine Documental*.

· MOZEJKO, D., & COSTA, R. (2002). *Lugares del decir I*. Homo Sapiens.

· NEIL, C. (2007). 1956-1976. Instituto de Cinematografía de la UNL. En R. Beceyro, *Fotogramas Santafesinas Instituto de Cinematografía de la UNL 1956-1976*. Santa Fe: UNL.

· NICOLA, M. (2016). Narrativas fílmicas documentales y dilemas desubjetivación de la experiencia. *Culturas 10. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 29-57. Santa Fe: Ediciones UNL.

· NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

- POLLACK, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- REBOLLO, J. G. (2005). Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos. Obtenido de *Gazeta de Antropología*: <http://hdl.handle.net/10481/7177>
- ROSENSTONE, R. (1988). La historia en imágenes/la historia en palabras. 91-108.
- VERÓN, E. (1993). *La semiosis social*. . Barcelona: Gedisa Editorial.
- _____ (2004). *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires: Gedisa.