



# Un archivo errante: Super 8, música y temporalidad en *Avanti popolo* (Brasil, 2012)

A Wandering Archive: Super 8, Music and Temporality in *Avanti popolo* (Brazil, 2012)

IRENE DEPETRIS CHAUVIN

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de las Artes, Argentina

*ireni22@gmail.com*

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1502-9477>

**Abstract:** *Avanti popolo*, a film feature, uses Super 8 mm images supposedly shot by a young Brazilian who was disappeared by the military dictatorship in the 70s. Along with this footage, the film constructs a sonic archive through a radio program, records and CDs. This mass of sound, in relation to the images, points both to a “structure of feeling” typical of a generation and to its destabilization. If images and sounds recorded in obsolete technologies lead us to consider the materiality and survival of an archive, by moving from the private to the public sphere, from documentary to fiction, the archive of images and sounds does not constitute itself as a set of fixed elements, but it is produced in the transitory convergence of wandering materials. Thus, the tensions between the visual and sound materials make it possible to problematize the status and constitution of an archive based on dislocation and negotiation, both of meaning and sensations in relation to the past.

**Keywords:** Archive; Dictatorship; Music; Super 8; Brazil.

**Resumen:** La película de ficción *Avanti popolo* recupera imágenes en Super 8 supuestamente capturadas por un joven brasileño desaparecido durante la dictadura militar en los años setenta. Junto a estas filmaciones, la película construye un archivo sonoro a través de la escucha de un programa de radio, discos y CD. Esta masa sonora, en paralelo a las imágenes, apunta a una “estructura de sentir” propia de una generación y a su desestabilización al señalar su pervivencia como resto en el presente. Si las imágenes y sonidos registrados en tecnologías obsoletas nos llevan a pensar en el estatuto material y en la sobrevivencia de un archivo, al

desplazarse de lo privado a lo público, del documental a la ficción, el archivo no constituye un conjunto de elementos fijos, sino que se produce en la convergencia transitoria de materiales errantes cuyas huellas describen una frontera cambiante. Así las tensiones entre los materiales visuales y sonoros permiten problematizar la constitución de un archivo a partir de la dislocación y la negociación, tanto del significado como del sentido en relación con el pasado.

**Palabras clave:** Archivo; Dictadura; Música; Super 8; Brasil.

Desde el interior de un auto estacionado, la cámara captura, mediante un plano general fijo, lo que parece ser una localidad del interior de São Paulo. En la banda sonora, se escucha una canción de la música popular brasileña, el ruido de la llave encendiendo el motor, una radio que se apaga y se vuelve a prender y continúa sintonizando una estación donde un locutor —que habla portugués con un fuerte acento del español— anuncia que el programa del día “está dedicado al folklore revolucionario latinoamericano” (*Avanti popolo*, min. 0:02:38). Con un largo plano secuencia acompañamos al taxi avanzando por caminos sinuosos al son de la música diegética de Quilapayún cantando “La muralla”. El locutor comenta y comparte con los oyentes una memoria infantil: “fue grabada en 1969 cuando Salvador Allende llegó a presidente [...] en la tapa del disco estaba escrito *Basta* en grandes letras rojas salpicadas de gotas de sangre. Más abajo había un pajarito, un pajarito de canto. Aplastado. Muerto”. Anochece. El auto sigue por calles mal iluminadas y el montaje, cuya continuidad solo se interrumpe por segundos, nos permite apreciar la escucha de la programación radial. El locutor nos presenta al “trovador Daniel Viglietti cantando ‘Me matan si no trabajo’ de su álbum *Canciones para el hombre nuevo*”. El vehículo encuentra callejones sin salida, dobla y sigue hasta que se topa con la espalda de un hombre que camina por el medio de la calle. Toca varias veces la bocina. Por primera vez vemos al personaje interpretado por André Gatti. Visiblemente enojado, cargando una vieja valija, se da vuelta y para el avance del auto (*Avanti popolo*, min. 0:08:07). En ese primer verdadero freno de la acción aparece el título, *Avanti popolo*, y se articula la lógica de la película: una utopía cuyo avance se frena y la pervivencia como resto de una identidad musical, cultural y afectiva de izquierda.

Cuándo la rabia y la melancolía transforman todo lo que se siente, se ve y se piensa, ¿dónde quedan la voluntad colectiva del progreso político y social o el impulso de seguir con la vida misma? *Avanti Popolo* (2012), el primer largometraje de Michael Wahrmann —un realizador de origen uruguayo-israelí radicado en Brasil— aborda el problema de la pérdida y de la falta de esperanza desde una mirada íntima y familiar que va articulando, al mismo tiempo, una “estructura de sentir” generacional.<sup>1</sup> Todo

<sup>1</sup> La noción de “estructura de sentir” fue desplegada por Raymond Williams para dar cuenta de la matriz emocional de la experiencia histórica de una época; un modo de análisis que involucra la experiencia sensorial y social en cuanto es vivida y que metodológicamente apuesta a entender los modos transicionales de una cultura expresados sobre todo en las artes. La “estructura de sentir” (o de sentimiento) es una instancia “[...] tan sólida y definida como lo sugiere el término ‘estructura’, pero [que] actúa en las partes más delicadas y menos tangibles de nuestra actividad. En cierto sentido, esa

comienza cuando el hombre que vimos parando el auto (André Gatti) se separa de su mujer y retorna a la casa de su padre (Carlos Reichenbach), que vive recluido solo con su vieja perra Baleia. La película se centra en el melancólico y silencioso reencuentro entre padre e hijo. Entre ambos hay una ausencia: la del hijo y hermano mayor, que viajó a Rusia para estudiar en tiempos de la dictadura militar brasileña y nunca volvió (o, más bien, salió de Rusia, pero nunca llegó a la casa paterna porque habría sido secuestrado por los militares al descender del avión). La relación se torna difícil. En la casa del padre viudo solo vemos la sala de estar, siempre mediante un plano fijo que enmarca la pared sucia y descascarada, los muebles polvorientos y desgarrados. Fuera de cuadro la ventana no funciona y no deja pasar la luz. Los planos detalles de las manchas de humedad y del papel tapiz roído van construyendo la atmósfera para una historia que hace tiempo que no avanza. La casa se encuentra abandonada, y en igual estado se encuentra el padre que dejó de vivir en 1974, cuando su primogénito fue secuestrado, y ahora pasa sus horas jugando con la perra en el porche de la vivienda destartada.

*Avanti popolo* recupera dentro de la trama de ficción un corpus de imágenes en Super 8 supuestamente capturadas por ese joven brasileño a fines de los sesenta y principios de los setenta. Podríamos pensar que esas películas familiares y de cine amateur, encontradas más tarde por el hermano menor, sirve en la diégesis como una forma de “convocar” la memoria del desaparecido a la alienada vida familiar del presente. Por otro lado, si las películas familiares y en particular las imágenes registradas en tecnologías obsoletas –como el Super 8– apuntan a la materialidad fílmica y la sobrevivencia de un archivo, al desplazarse del ámbito de lo privado a lo público, del documental a la ficción, ese archivo de imágenes no enmarca un conjunto de elementos fijos, sino que se produce en la convergencia transitoria de materiales errantes cuyas huellas describen una frontera cambiante. Junto a las filmaciones familiares, la película despliega un archivo sonoro por medio del relato del locutor del programa de radio, la escucha de discos y CD en el espacio privado y la circulación de canciones en el ámbito urbano. Esta masa sonora, en relación o contraposición, sincronía o disyunción, con las imágenes de archivo, va conformando una estructura de sentir propia de una generación que confió en el proyecto revolucionario en distintos países de América latina durante los años sesenta y setenta. Sin embargo, como veremos en este artículo, la circulación y la escucha de esas músicas, en sincronía o disyunción, con las imágenes de archivo dentro de la película también apuntan a su desestabilización, señalando la sobrevivencia de ese afecto utópico como resto en el presente.

## UN CINE PARA NADIE: IMÁGENES EN MOVIMIENTO Y MEMORIA

Mientras asistimos a la intimidad de la relación filial, vamos reconstruyendo el pasado del hijo desaparecido a través de imágenes de películas domésticas que aparecen de a

---

estructura de sentimiento es la cultura de un periodo: el resultado vital específico de todos los elementos de la organización general” (Williams 2003, 57).

poco, entrecortando la eterna espera del padre en el frente de la casa y el rumiar en voz alta del hijo que tiene que dormir en la sala porque no se le permite usar el dormitorio que habría sido de los hermanos. Incluso mucho antes de que el hijo —luego de revisar las cajas con películas y sus anotaciones— decida reparar el proyector para poder ver las cintas de su hermano, nosotros espectadores del film vemos las primeras imágenes en Super 8. Luego del título, una escena entre dos chicos jugando a la guerra. Solo sonido del proyector, sin comentarios (*Avanti popolo*, min. 0:08:29). Las imágenes parecen venir a ilustrar algunas de las estrofas de la canción de Viglietti que habíamos escuchado en la secuencia del inicio y que decía: “Ayer vi a un niño jugando a que mataba a otro niño. Hay niños que se parecen a los hombres trabajando”. Pero no sabemos de dónde salen esas imágenes, quién las está proyectando, ni quiénes las están viendo y esa ambigüedad continuará en buena parte de la película: ¿A quiénes interpelan esas imágenes? ¿Cuál es el público para ese metraje? Aun siendo una película de ficción, *Avanti popolo* participa de una corriente de documentales contemporáneos que aluden a testimonios traumáticos de la dictadura militar brasileña a través de la búsqueda de lo íntimo, transformando las experiencias biográficas en representaciones históricas y colectivas que infieren en el imaginario del espectador. Estas películas utilizan archivos familiares en su construcción, transformando la imagen privada en pública, pero, según Andrea França Martins y Patricia Machado, también ponen en escena performativamente la falta: “falta de imagens, falta de documentos, falta de verdade, falta de memoria” (2014, 71).

*Avanti popolo* es entonces, en parte, un drama familiar sintomático del fenómeno de la desaparición y de la “crisis del pacto sepulcral”. Según Gabriel Giorgi, la biopolítica de desaparición de la dictadura, que oculta asesinatos y cadáveres, busca hacer imposible la inscripción de los cuerpos en la vida de la comunidad, en sus lenguajes, en sus memorias, sus relatos (2014, 198). La desaparición de las personas, y de sus restos, es una producción de “cadáveres sin comunidad, cuerpos con los que la comunidad no puede establecer lazos” (2014, 200-204). Es esta irreductible ausencia lo que impide al padre avanzar. Al convertirse en “no-personas”, vidas que no merecen inscripción simbólica o memorialización, los familiares de los desaparecidos quedan en el limbo del eterno presente. *Avanti popolo* sugiere que el padre regularmente visita la comisaría. En la parada de bus una mujer, que había ido a denunciar la desaparición de su nieto hace tres días, le pregunta cuándo desapareció su hijo. El hombre contesta: “Mi hijo, el 5 de diciembre de 1974. Se fue a Rusia a estudiar” (*Avanti popolo*, min. 0:42:43).

El personaje interpretado por André Gatti cree que las cintas filmadas por su hermano pueden servir para acercarse a su padre. Pero, antes que soporte para revivir recuerdos de la infancia, las películas domésticas obligarían al padre a confrontar ese espectro que habita la imagen. Las imágenes de archivo en Super 8, que se entrelazan permanentemente con la ficción, son también errantes porque tienen origen en materiales utilizados previamente para otra película. Danilo Carvalho, un director oriundo de Fortaleza y amigo de Wahrmann, realizó una película titulada *Supermemórias* (2010) utilizando exclusivamente imágenes de películas familiares en formato Super 8,

rodadas entre los años sesenta y ochenta, en la ciudad de Fortaleza (Ceará, Brasil).<sup>2</sup> La película de Carvalho es un homenaje melancólico y feliz a las memorias familiares –y a las madres en particular– que también busca en las imágenes huellas de un pasado de la ciudad: una Fortaleza que ya no existe. Así las películas son documentos históricos para la elaboración de memorias familiares pero también para conjeturar una memoria colectiva.

Según Vicente Sánchez-Biosca, un archivo no es nunca una estática disposición de fuentes; es, según los casos, una norma, una promesa, una amenaza de discurso ya que supone una posible migración de sus piezas (2015, 191). La apropiación de imágenes ya existentes, en *Avanti popolo*, supone trabajar directamente con algo que ya constituye “memoria visual” volviéndola a montar para pensar la incapacidad de relacionarse con la propia memoria familiar al interior de la ficción. Como en *Supermemorias*, la recontextualización aquí convierte a las imágenes en huellas de una relación con el pasado cuyo “efecto de archivo” se define por el desplazamiento de la autoridad desde las cronologías a los más performativos de la experiencia y el afecto, pero, antes que la articulación de una nueva memoria familiar, o de una “supermemoria”, lo que se pone en evidencia en *Avanti popolo* es que ese archivo es solo fragmento y ruina.

Inventado para crear recuerdos hogareños, el formato del Super 8 debía preservar para la posteridad imágenes positivas de la vida familiar. Cuando esas imágenes familiares migran a otras películas su nuevo contexto las despojaría, según Efrén Cuevas, de sus connotaciones felices: “Se vuelven como ruinas de un pasado mejor, subyacentes al recuerdo fragmentario que ofrecen las películas caseras, en sus recuerdos seleccionados de momentos festivos” (2013, 9). Los fragmentos de films, que se insertan en la narrativa de *Avanti popolo*, no son individualizados a través de intertítulos como material de archivo de otros. Tampoco son comentados por un personaje que dé cuenta del visionado de los mismos. Más bien, lo que se presenta, en la voz en off de André, es la lectura de las etiquetas de las cajas de películas que indican fecha, lugar, ocasión y participantes del hecho filmado: “6 de febrero de 1970 cumpleaños de André”, “Playa Grande, verano de 1968. André casi se ahoga. Parrillada con amigos”, “Encuentro en la Universidad, invierno de 1970. Amigos. Preparaciones”, “5 de diciembre 1971 despedida de São Paulo”. El gesto de apropiarse de las imágenes de otros señala una desvinculación entre experiencia y sujeto. Cuando las etiquetas no están imaginamos que André extiende la bobina e intenta identificar los fotogramas sin éxito. El audio en off que acompaña a algunas de las imágenes de archivo dice “¿Dónde es eso? ¿Chapada? ¿Quién es ese japonés? No tengo la menor idea de quiénes son esas personas” (*Avanti popolo*, min. 0:13:24). El uso de las películas familiares en *Avanti popolo* trabaja la liminalidad del archivo: las imágenes de archivo, imágenes a menudo desnudas, sin lenguaje, almacenadas sin sonido son, sin embargo, tan cercanas a la realidad que

<sup>2</sup> El director publicó anuncios en los diarios y recibió material audiovisual en Super 8 de personas de su ciudad. Luego de digitalizarlo y utilizarlo en *Supermemórias*, Carvalho lo devolvió a las familias que nunca habían podido ver sus propias cintas ya que tecnológicamente habían quedado obsoletas.

pueden ser reinsertadas en el curso de la historia exactamente por lo que son: huellas del pasado, testimonios silenciosos. Pero el sentido de esas imágenes es móvil porque asume el carácter errante del archivo, privado y público, en sincronía y en disyunción con el discurso del personaje que las interpreta al interior de la ficción. La fuerza de este tipo de montaje, que asume la disyunción, radica en la fragilidad misma del vestigio, expuesto en su materialidad documental, en la aparente caducidad no solo del significado sino también de los dispositivos tecnológicos que hicieron posible su producción en el pasado y su reproducción en el presente.

En su estudio sobre el montaje, Antonio Weinrichter sostiene que “se crea un contexto nuevo que hace decir a las imágenes —y sirve para decir de las imágenes— ‘más de lo que muestran’, más de lo que quieren, o de lo que querían originalmente, mostrar” (Weinrichter 2005, 43). Por otro lado, para Jacques Rancière habría una escritura muda en los objetos y su uso posterior tendría la capacidad de generar otra lectura, modificando su estatuto de registro y transformándolo en narración: “Cada uno lleva, inscritas en estrías y volutas, las marcas de su historia y las señales de su destino. La escritura literaria se establece como el desciframiento y la reescritura de los signos de la historia escrita en las cosas” (2005, 35). Todos los elementos, hasta los más banales, presentarían esa escritura muda, inherente a toda forma sensible, y esto amplía las posibilidades de toda imagen o sonido en constituirse archivo para luego devenir memoria e historia. En otras palabras, al cesar la escritura muda, todos los elementos serían “archivables”, pero el lugar de interpretación de los mismos se deshilacha, se desestabiliza, se vuelve menor porque la interpretación de los archivos se relaciona en Rancière con la escritura y un elemento literario que explícitamente sugiere la fabulación, la reinención.

Esto se evidencia en *Avanti popolo* no solo en el modo en que se hilvanan las imágenes de Super 8, material de archivo original y anónimo prestado por el director de *Supermemorias*, sino porque otros materiales de Super 8 no provienen de ningún archivo, sino que fueron filmados para la película de Michael Wahrmann y se trata de falsas películas familiares. Además de las imágenes de cumpleaños y escenas vacacionales de la infancia, el personaje de André revisa películas caseras que su hermano enviaba desde la Unión Soviética, adonde se marchó para poder estudiar ingeniería en diciembre de 1971. Mientras vemos imágenes de super-8mm de paisajes nevados, estatuas de Marx y monumentos que muestran al proletariado en situaciones épicas o avanzando hacia el progreso, la voz en off dice “Moscú, invierno de 1972. Visita al Kremlin, amigos, cena, Natasha” (*Avanti popolo*, min. 0:28:56). En su estudio sobre la fenomenología de la experiencia no-ficcional, Vivian Sobchack utiliza la noción de “relación” para hacer hincapié en el vínculo activo del espectador con el film, que involucra no solamente la percepción y la cognición sino también la dimensión afectiva y la valoración. Para la autora, en la medida en que los términos “percepción” y “aprehensión” tienden a ser reducidos a, y naturalizados como operaciones cognoscitivas, no comunicarían la extensa y amplia actividad de las relaciones film-espectador tan bien como el término “relación” (Sobchack 2011, 18). Pero ¿qué relación establece el hijo menor con las imá-

genes? En realidad, en principio, ninguna ya que el proyector está roto y las imágenes y sus comentarios aparecen repetidos y disociados en el montaje señalando que no son las imágenes, sino las inscripciones y fichajes de las bobinas los que se usan a modo de monólogo interior en voz alta.

El Super 8 introduce la textura dulce y melancólica de la infancia, pero los planos detalle del universo ficcional de la película insisten en texturas que señalan el paso del tiempo y su efecto ruinoso sobre los objetos, los espacios y las personas. Así, en la película de Michael Wahrmann, las películas familiares no transmiten una melancolía dulce, como la *saudade* portuguesa, sino una melancolía depresiva, incapaz de apropiarse del pasado para mirar al futuro, angustiantemente anacrónica.<sup>3</sup> La tensión entre las cajas con las bobinas y un proyector que ya no funciona refuerzan la atmósfera anacrónica de *Avanti popolo* y permiten una reflexión más general sobre el lugar del cine en este presente heterocrónico. Los mismos protagonistas no son interpretados por actores profesionales sino por profesionales del mundo del cine en su vertiente “cinéfila” y “de otra época”. El hijo y el taxista, que aparecerán más adelante, son críticos de cine y uno de ellos militante del partido comunista; el técnico de Super 8 que arreglará el proyector es, en la vida real, un cineasta amateur que hace películas con películas familiares ajenas. Finalmente, el padre es interpretado por Carlos Reichenbach, mítico director de cine de autor de la llamada “Boca do Lixo”, cuyo foco de producción fue la región central de São Paulo durante los años setenta, núcleo del *Cinema marginal*, un periodo de retirada respecto del optimismo político del *Cinema Novo*.

En una especie de cinemateca improvisada en un galpón, el “técnico de Super 8” Marco Bertoni, al cual André recurre para arreglar el proyector, se presenta como único representante y portavoz del movimiento cinematográfico Dogma 2002. En sus palabras, una corriente de “cine solitario” cuya máxima es “prohibido filmar”: no se puede rodar material, solo montar, editar y doblar elementos ya existentes. Para probar el funcionamiento del proyector, Bertoni convierte a André en público involuntario de una de sus últimas creaciones: “Recuerdos de la República”. Realizada por el técnico de Super 8, con retazos de películas familiares y películas de guerra de Hollywood, introduce mediante un doblaje de voz paródico un relato sobre la dictadura militar en el Brasil, las torturas, el proceso de amnistía y la oficialización del olvido (*Avanti popolo*, min. 0:46:20). El reciclaje de imágenes supone un trabajo sobre la dimensión sonora que las transforma en otra cosa: una denuncia de la falta de un proceso de reparación y una política de la memoria en el Brasil post dictatorial. Lo que ya es vivido como drama familiar, por André y su padre, es reforzado por medio del remontaje de archivo en el film al interior del film.

Dentro de una película melancólica hay en estas escenas un humor cinéfilo. Primero, en cuanto a la parodia de Dogma 95 que llega al paroxismo de “está prohibido

<sup>3</sup> En “Ter saudade até que é bom” (2016) Irene Depetris Chauvin discute los usos de la música popular en el documental diferenciando los modos en que estos interpelan la “emoción” o movilizan el “afecto” y generan formas de la melancolía movilizantes o paralizantes.

filmar”; luego a la idea misma de tiempo, cuando el “técnico-cineasta” rebobina la bobina de película y se comenta el tiempo real de la acción utilizando el tiempo real. “Si la película dura 20 minutos. ¿Lleva 20 minutos rebobinarla?”, pregunta molesto André que busca no contestar la insistente pregunta del técnico devenido cineasta que quiere saber si le gustó su película. Evadiendo contestar específicamente sobre el film, André cínicamente comenta sobre el “Dogma” y señala las limitaciones y prohibiciones autoimpuestas en su vertiente represora. Sin embargo, el personaje de Bertoni encuentra en esas limitaciones un lugar para la creatividad, una vía de expresión “contraria a la industria”. Aunque, reconoce que “sin industria no hay proyector...” (*Avanti popolo*, min. 0:57:21). En el debate que protagonizan André y el técnico, entre la seriedad de uno y los comentarios burlones del otro, hay, sin embargo, una insistencia en definir la agencia de lo cinematográfico. Negándose nuevamente a dar su opinión sobre el film que acaba de ver, André lanza la pregunta: “¿Para qué haces estas películas?”. Y el técnico, que había recibido la negativa de André a donarle sus cintas para que él pudiera intervenirlas, responde con otra: “Pero, ¿qué harás con esas películas?”. “Se las voy a mostrar a mi padre. Memorias de la familia. Ese tipo de cosas. El pasado nada glorioso”, responde André (*Avanti popolo*, min. 0:57:30).

Es solo en la última escena de *Avanti popolo*, antes del epílogo, que André vuelve con el proyector reparado e intenta devolver, a través de las cintas en Super 8, la memoria del hijo ausente (elemento extraño e irreal) a la vida cotidiana y familiar. Si el archivo como régimen anómico refiere lo que no está, lo que se ha ido, esta movilización de las imágenes en el universo doméstico no permite convocar al hijo desaparecido como memoria para el futuro. La relación entre ausencia y presencia, que supone la proyección, tensiona los sentidos de temporalidad e instala lo espectral. Ya en *Mal de archivo*, Derrida afirmaba que “la estructura del archivo es espectral”, y que a través de este “el espectro sigue hablando” (1997, 84). Pero la espectralidad del archivo se duplica en la estructura espectral de la propia imagen cinematográfica: en su capacidad de reproducir un momento de inscripción, su aptitud para inscribir una experiencia histórica que puede repetirse indefinidamente después de su instancia original. A diferencia del “fantasma”, el “espectro” invita un vínculo con la visibilidad y la visión, porque lo vemos y él nos mira, nos interpela. Según Didi-Huberman, “las imágenes de archivo nunca son autorretratos tranquilizadores, siguen siendo siempre imágenes de lo Otro, y por ello desgarradoras: su misma extrañeza exige, por lo tanto, que nos acerquemos a ellas” (2007, 10).

Un proyector funcionando, un padre, un hijo presente y un hermano ausente. Sobre el fondo de la ruinoso sala de estar, único escenario durante toda la película, se inicia la proyección de la última cinta que el primogénito había mandado de Rusia, pero el padre se niega a ser público. Se levanta y se sienta en el sillón, dándole la espalda a la superficie de proyección. André se sienta a su lado. Los dos, apoyados contra la pared sobre la que continúa proyectándose la película, conviven en un mismo plano con la imagen del segundo hijo que, enfocando con su cámara hacia nuestros ojos, comparte una sonrisa (*Avanti popolo*, 1:04:14). Según Didi-Huberman la complejidad del “acto



de ver” supone un particular vínculo con aquello que “vemos”, ya que se trata no de un mero conocer de evidencias visibles, sino de “la apertura a otra visión, a un vacío que nos mira, que nos concierne y nos constituye” (Didi-Huberman 1997, 15). Para el padre de *Avanti popolo* ese vacío es tan radical que no logra constituirse en espectador. Al darle la espalda a la proyección acaba conviviendo con ella y se convierte él mismo en un espectro que insiste: “No veo nada. No veo nada. No veo nada. Todo es gris” (*Avanti popolo*, 1:06:01). Los restos, las imágenes latentes, los ecos de las imágenes en movimiento no pueden interferir en el presente cuando el padre no puede “relacionarse” con ellas, lo que supone también la ruina del cine familiar como aglutinador de memorias.

## UNA RESISTENCIA FRUSTRADA: MÚSICA POPULAR Y ESTRUCTURA DE SENTIMIENTO

Generalmente dominado por el sistema de la mirada, el cine tiende a subordinar el espacio sonoro al espacio visual. Sin embargo, el sonido es tan importante como la imagen para la producción de significados y afectos. También la Historia y los estudios culturales, han desatendido la memoria auditiva a favor de la escritura y las artes visuales, sobre todo porque, a diferencia del almacenamiento basado en la imagen o la escritura, la memoria sónica representa un tipo de archivo donde la resistencia simbólica de la grabación de sonido se enfrenta en mayor medida con su entropía material. La música en el cine presenta funciones narrativas, expresivas, descriptivas y afectivas y *Avanti popolo* privilegia las canciones populares como artefactos culturales capaces de favorecer la incorporación del espectador en una dinámica temporal compleja.<sup>4</sup>

Si la trama de *Avanti popolo* trata de las marcas de la dictadura en un núcleo cotidiano familiar, la película es una miniatura cargada de ecos, capas referenciales y

<sup>4</sup> Al escribir acerca de su infancia en Berlín, Walter Benjamin reflexionó sobre la naturaleza de la memoria como análoga a la escucha: “Se ha descrito muchas veces el fenómeno del ‘déjà vu’. No sé si el término está bien escogido. ¿No habría que hablar mejor de sucesos que nos afectan como el eco, cuya resonancia, que lo provoca, parece haber surgido, en algún momento de la sombra de la vida pasada? Resulta, además, que el choque con el que un instante entra en nuestra conciencia como algo ya vivido, nos asalta en forma de sonido” (1990, 44). Tempranamente el crítico alemán refleja una sensibilidad y una conciencia sobre la falta de vocabulario específico para dar cuenta de las experiencias del ‘recuerdo’ sonoro. Sin embargo, en diversas películas contemporáneas brasileñas se trabaja explícitamente este vínculo casi orgánico entre música y memoria. En su análisis de la docuficción *Branco Sai, Preto Fica* (2014) de Adirley Queirós, Irene Depetris Chauvin analiza el potencial político y afectivo de las temporalidades desarticuladas que la película introduce por medio de la escucha y la performance musical: “Hacer pasar la música por el cuerpo mediante el canto introduce distintas temporalidades. Cuando se la canta, la música llena el presente. La repetición de la canción construye un refugio del fluir del tiempo lineal: un refugio en el que el futuro, el presente y el pasado se inspiran mutuamente, una modulación de sentido que excede la palabra cuando la vibración de los cuerpos que cantan funcionan como una máquina de tiempo que permiten una circulación empoderadora de afectos” (2020, 130).

significados dispuestos a ser liberados. Es desde la dimensión sonora que la historia familiar queda enmarcada de manera compleja por la Historia en mayúsculas. La música popular constituye un universo simbólico analizable desde una perspectiva semio-histórica, al mismo tiempo que también despliega atmósferas afectivas más sutiles. Distintas formas de emisión sonora, de escucha, vínculos entre individuos y ambientes impactan en la dimensión temporal de la película. La importancia de la música en la banda sonora de *Avanti popolo* puede entenderse, entonces, como una arqueología de la escucha en donde la inclusión de lo sonoro amplía lo que generalmente se considera como archivable.

La dimensión sonora contribuye al despliegue de una atmósfera de presente heterocrónico y fantasmal también por medio de la textura de los diálogos. El intercambio entre padre e hijo parece una conversación a cuatro. A frases que se dicen sin significar nada, y parecen dirigirse a nadie, se les superpondrá la voz audible del pensamiento de aquellos que las pronuncian, espacio donde el acto comunicativo busca también establecerse.<sup>5</sup> Dos voces elevadas al cuadrado que, añadidas al enfoque que el realizador aplica a la figura del locutor radiofónico va urdiendo un entramado sonoro donde voces y músicas constituyen una constelación que cruza espacios y tiempos.

Esta constelación reitera a los personajes y a los espacios como desconectados de su tiempo. El largo prólogo del comienzo, de casi 10 minutos, que va del atardecer a la noche con una banda sonora de una radio que rescata viejas canciones revolucionarias no solo constituye una celebración de la música popular como movilizadora de la memoria, sino que articula una particular “estructura de sentir” de la izquierda latinoamericana. Junto a las canciones de Quilapayún, Nicolás Guillén y Daniel Viglietti, el locutor presenta una versión en castellano del clásico italiano “Bella ciao” y se escuchan algunas estrofas de “El paso del Ebro”, un clásico republicano de la Guerra Civil española (*Avanti popolo*, min. 0:07:04). Estas elecciones van configurando un vínculo entre música y resistencia como centro de esa “estructura de sentir” de izquierda popular, programática y con fe en el futuro.

Una elección clave del programa radial, en ese sentido, es la música brasileña que abre la película: el relativamente desconocido, para las poblaciones de las grandes ciudades, clásico del folklora amazónico “Foi Boto, Sinhá”. Compuesta por Waldemar Henrique sobre un poema de Antonio Tavernard en 1934 e interpretada por Gastão Formenti, el locutor explica que se trata de una composición de una

época en el que Brasil todavía estaba buscando su identidad nacional y Waldemar, que llegó de Belén de Pará, era especialista en folklora de la Amazonia. Llegó a Río de Janeiro en los años 30 y contribuyó al proyecto de Vargas con el mito del delfín de río, el delfín travieso,

<sup>5</sup> Este “rumiar” en voz alta del padre y el hijo es notado circunstancialmente por los otros personajes: cuando al padre se le escapa la pelota de su perra por una alcantarilla, y sigue ensimismado en sus pensamientos, el vecino que busca ayudar piensa que le está hablando a él. Una situación similar se produce entre André en el taxi. Mientras el conductor insiste en conversar sobre los himnos, André habla en voz alta sobre otras cosas y esto es notado por el taxista, que pide clarificaciones.

sin vergüenza. El indio viril. Eran tiempos de orgullo nacional y este delfín, que seducía a las pequeñas indiecitas, era todo lo que el brasileño quería ser (*Avanti popolo*, min. 0:03:09).

Es interesante esta selección musical y su comentario. Según Isabela Santos (2009) “Foi Boto, Sinhá” es la primera composición del ciclo de “Lendas Amazônicas” en donde Waldemar Henrique (1905-1995) se posiciona entre la música académica y la popular, generando una depuración de géneros musicales que buscaba valorar las manifestaciones folclóricas. Durante los años del gobierno de Vargas hubo una política encaminada a crear una identidad nacional-popular en el imaginario de la población a través de la radio, con la música como protagonista (Severiano, 1083). En este sentido, Waldemar Henrique fue un intelectual orgánico del régimen ya que se desempeñó como director de la DEIP (Departamentos Estatales de Prensa y Propaganda creados por Vargas) en el estado de Pará. La utilización de temas de inspiración predominantemente folclórica en sus composiciones, bajo un tratamiento erudito en su elaboración y arreglos, apuntaban, en este sentido, a una perspectiva nacionalista de la cultura (1983, 18). Si estos vínculos entre lo folklórico regional, lo popular y lo nacional es bastante evidente en las leyendas amazónicas, su relación con un imaginario de izquierda latinoamericanista resulta una imposición de sentido del musicalizador locutor del programa de radio. Para el locutor, comenzar un programa dedicado al folklore revolucionario latinoamericano con un mito brasileño de 1934 sirve para recordar que los brasileños también “formamos parte de América, de este asunto latino”.<sup>6</sup> La inclusión de Brasil dentro de la comunidad latinoamericana, los vínculos entre música, resistencia, identidad cultural y fe en el futuro resultan centrales para crear “estructura de sentir” de una izquierda popular. Sin embargo, mientras en la banda sonora las canciones hablan de la épica y la victoria, el plano secuencia se ve frenado varias veces por los sinuosos caminos, muchos de ellos sin salida. Por otro lado, esta estructura de sentir, articulada en torno a la escucha de cierta música popular como marca de una

<sup>6</sup> Los vínculos entre las dimensiones regionales, folclóricas y formas de imaginario nacional vinculadas a lo popular es bastante flexible. En su cartografía de los usos de la música en el *Cinema Novo*, Luíza Alvim (2021) sigue la figura del compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) cuyas composiciones musicales, como las de Waldemar Henrique, presentan elementos considerados nacionalistas, como la inclusión de canciones indígenas y evocaciones de universos rurales y populares urbanos brasileños. Mientras la importancia de Waldemar, aun siendo funcionario de gobierno, quedó reducida a la región de Belém de Pará, Villa-Lobos se convirtió en “el sonido de la era Vargas”. Es interesante cómo en otro artículo sobre la música de *Amazonas, Amazonas* de Glauber Rocha, Alvim (2022) señala que las músicas de Villa-Lobos fueron utilizadas por la dictadura militar en filmes de propaganda, así como también por cineastas del Cinema Novo que las incluyeron como formas de expresar una “identidad brasileña” en retratos que problematizan temporal y geográficamente sus sentidos originales. En *Amazonas, Amazonas* (1966) la música apunta a representaciones de la región amazónica, entre mitos, su deconstrucción y evocaciones del subdesarrollo y progreso, pero además de una relación temporal con un pasado mítico o con el presente de la región, hay una lógica geográfica, un interés de problematizar la región desde el centro. Aun participando de una retórica revolucionaria, la película de Glauber no evoca, sin embargo, los vínculos entre lo regional, lo nacional y lo continental latinoamericano que el locutor de radio en *Avanti popolo* intenta articular.

pertenencia colectiva se va a ir relativizando en otras escuchas de músicas por parte de André en el living de la casa paterna o en el ámbito urbano.

En la destartalada sala de estar hay un mueble con discos antiguos, que van desde Simone hasta canciones comunistas rusas y que son referidos en algún momento: “Alcione, Legião Urbana, Wando, el cantante favorito de las empleadas domésticas. Esto apesta”, dice André, mientras revisa los discos hasta que toma uno. La música suena. André se acerca al centro del living y comenta: “Cuando Miles Davis vino a Brasil en 1974 en el Teatro Municipal solo había espectadores blancos. Así que tocó todo el concierto de espaldas al público”. Relativizando el gesto subversivo del músico, el padre, que viene desde fuera del cuadro, se acerca y dice “Miles siempre tocaba de espaldas” (*Avanti popolo*, min. 0:17:21).

En su estudio sobre la escucha musical, Dafni Tragaki, sostiene que “reproducir” un disco:

puede convertirse en una práctica performativa de interacción transformadora con un archivo personal y colectivo de afectos y recuerdos [...] Las voces grabadas [...] pueden también ser performances o reproducciones de recurrentes y diversos mundos sonoros que fluyen entre la interioridad y la exterioridad, lo privado y lo público, el sujeto y el objeto, lo fantasmático y lo real, lo material y lo inmaterial, lo efímero y lo atemporal. Esta indeterminación está, creo, implícita en la escucha de grabaciones antiguas: en la escucha como un régimen de experiencia histórica y como un gesto hacia la historia (Tragaki 2019, 192).

La escucha de discos viejos refuerza otro modo en que la música posibilita la inscripción de la afectividad de los oyentes diegéticos y extra diegéticos en una dinámica histórica. Con una sensibilidad contraria a la del programa de diario, André escucha “Me perco” una canción de *As Mercenárias*, una banda femenina de *punk* brasileño de 1982, que grita sobre el comienzo del fin del mundo. En otro momento, André encuentra un disco que su hermano “mandó desde la Unión Soviética, la madre patria. Lo mejor del Coro del Ejército Rojo. Carajo, nunca lo escuché”. El disco suena por unos breves minutos porque André, molesto, dice “Ni siquiera puedo escuchar mi propia voz” (*Avanti popolo*, min. 0:28:04).

Pero la música que escuchamos no es del Coro del Ejército Rojo. Se trata de “Ekh Lyuli Lyuli” un “cabaret klezmer dialéctico” de The First Internationale grabado en julio de 2007 en Tel-Aviv junto a Daniel Kahn, Psoy Korolenko & Oy Division. La canción “suena como el coro del ejército rojo” porque está cantada en un “estilo cosaco” que había sido adoptado por reclutas judíos en la era zarista. La música tiene dos partes. La primera es un *nigun* de los judíos reclutados por el ejército ruso bajo Nicolás I. Aparentemente, el estilo musical ruso encontró su camino en las canciones populares judías, inclusive religiosas. La lírica de la canción, que está en ruso, luego se funde con una segunda parte, en estilo rap, que alterna inglés, ruso y yiddish. La letra es una sucesión desenfrenada y espontánea de -ismos: social-, sion-, antision-, jásid-, nacional-, satan-, alcohol-, modern-, para terminar hablando de manera paródica de la rutina

de la religiosidad judía y concluir que es posible “ser tanto realista como optimista, es posible esperar el futuro pero no ver sueños, no adivinar el futuro y crear tu fortuna por ti mismo” (*Avanti popolo*, min. 0:25:45).

El sonido apela a un imaginario que se manifiesta tanto en las memorias personales (recuerdos, sensaciones, infancias) como desde lo colectivo (las memorias históricas, las memorias-mundo), apostando por un diseño auditivo que tiende a desbordar lo visual y que se contrapone con la estructura de sentimiento, que, sobre lo musical, presenta el locutor del programa de radio. El imaginario sobre el pasado incluye lo que podría haber sido: marcas de afectos perdidos, espectros de futuros frustrados, presencias vagas, o sobrevivencias de formas vaciadas de verdadero sentido. Es el caso del personaje de un taxista, interpretado por el crítico de cine Eduardo Valente, que ofrece a los pasajeros la escucha de himnos de “prácticamente todos los países”. Ya nadie está interesado en los himnos, pero el taxista piensa que cuando los turistas extranjeros suben a su taxi tal vez quieran escuchar el himno de su país de origen, aunque sea Georgia, Uruguay o Gambia (*Avanti popolo*, min. 0:44:31).

Antes de los créditos finales, la película incluye un epílogo radial. De nuevo el locutor del programa sobre la “música de resistencia”, cuya voz es la del director, Michael Wahrmann, presenta la canción “Avanti popolo (Bandiera Rossa)”, una de las canciones italianas más conocidas del repertorio de la izquierda que habla a favor “del comunismo y la libertad” pero que es el título de otro largometraje de 1986. La voz del locutor nos describirá una escena de la cinta israelí dirigida por Rafi Bukai: en medio del fuego cruzado dos soldados, uno egipcio y otro judío, comienzan a cantar el himno de *Bandiera Rossa* en el desierto, antes de un trágico desenlace (*Avanti popolo*, min. 1:06:01).

*Avanti popolo*. Adelante, Pueblo. En el filme de Rafi Bukai, en la década de los ochenta, el himno socialista tenía un papel simbólico y una función narrativa: en un momento de “solidaridad o falsa euforia” la música habilitaba un efímero encuentro. Una débil posibilidad que nunca sucede en la película brasileña donde no solo no existe esperanza, sino que la misma canción se encuentra materialmente imposibilitada de avanzar. Se escucha la primera estrofa, pero hay un desperfecto: “El disco está rayado. Es una pena porque realmente quería que ustedes escucharan este himno. Entonces se los voy a cantar. Quizá de alguna forma logre inspirarlos” (*Avanti popolo*, 1:06:58). En el plano diegético el director-locutor decide revivir el himno *a capella*, como resistencia en medio de otro desierto: el de la intemperie contemporánea de un mundo sin ideologías. Junto a la canción vemos imágenes en Super 8 del frente en ruinas de un cine, en el interior la sala tiene las butacas arrancadas. Al igual que la música, la decadencia y la resistencia frustrada del medio cinematográfico como impulsor del intercambio cultural y de un sentido de lo colectivo. El contrapunto entre la imagen de las ruinas y la insistencia del locutor en reponer la canción del disco rayado funcionan como una doble insistencia: el réquiem por una utopía perdida y, entre los escombros, quizás restos, interferencias en un presente adormecido.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

La capacidad del cine para producir y archivar huellas indexicales que podrían servir como evidencia de eventos pasados ha sido señalada por la crítica contemporánea. La selección de músicas populares puede funcionar también como “cápsula del tiempo” para las generaciones futuras y como un modo eminentemente afectivo de vincularse a otra época. En *Avanti popolo*, los mismos dispositivos de grabación y reproducción facilitan o dificultan ese viaje en el tiempo. Las imágenes y sonidos registrados en tecnologías obsoletas nos llevan a pensar en el estatuto material y en la sobrevivencia de un archivo, pero al desplazarse de lo privado a lo público, del documental a la ficción, el archivo no constituye un conjunto de elementos fijos, sino que se produce en la convergencia transitoria de materiales errantes cuyas huellas describen una frontera cambiante.

Los archivos familiares utilizados pretenden dar visibilidad a lo perdido por la superación de las tecnologías y presentan una fuerte carga afectiva estimulada por la representación de un pasado reciente particularmente traumático. Sin embargo, el archivo no es un sustituto de la memoria cultural, ni es el fundamento de una Historia inmanente y monolítica (aunque tanto la memoria como la historia son convocadas en y por el archivo); más bien, el archivo es intrínsecamente múltiple, constitucionalmente liminal y abierto a múltiples usos. Las imágenes y sonidos del archivo funcionan como evidencia, rastro, huella y memorándum no solo de lo que ha sido sino de lo que podría haber sido. En este sentido el archivo es una red de acontecimientos tanto potenciales como conjeturales. Entre las ruinas visuales y sonoras de *Avanti popolo* hay atisbos, rumores de acontecimientos pasados, historias y futuros no contados o necesariamente imaginados.

En *Un archivo de sentimientos* (2003), Ann Cvetkovich hace hincapié en las vivencias que conforman el archivo para tematizar experiencias corporales y afectivas, y en “la exploración de los textos culturales como repositorios de emociones y sentimientos, que están codificados no solo en el contenido de los textos mismos, sino en las prácticas que rodean su producción y recepción” (2003, 7). Sin embargo, en *Avanti popolo*, el archivo no es necesariamente “repositorio de sentimientos”, porque no hay un vínculo unívoco entre objetos y emociones, sino que es el uso y el comentario de esos materiales, por parte de los personajes de André y del locutor, lo que va articulando una atmósfera afectiva. Dentro de la ficción, la recontextualización convierte a los elementos visuales y sonoros de los archivos en huellas “indexicales” de una relación con el pasado cuyo “efecto de archivo” se define por el desplazamiento de la autoridad desde las cronologías a los más performativos de experiencia y la emoción (Cvetkovich 2003, 220).

Al asumir la liminalidad y movilidad del archivo, y trabajar sobre las tensiones entre los materiales visuales y sonoros, la película problematiza el estatuto y la constitución de un archivo a partir de la asincronía, la dislocación y la negociación, tanto del significado como del sentido en relación con el pasado, ya no solo a partir de la

pretensión de conocimiento, sino de una lógica vinculada al afecto. Entre la retórica del impulso revolucionario y las imágenes de la ruina se articula una temporalidad relativa cuya recepción está cargada de un “afecto de archivo”, una intensidad nueva que parte de la disparidad, la diferencia, la distancia, la contingencia y las emociones (Baron 2014, 37).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvim, Luíza. 2021. “Reempregos da música de Villa-Lobos e intertextualidades entre filmes de Humberto Mauro e o Cinema Novo”. *Galáxia (PUCSP)* 46: 1-23. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202154040>.
- 2022. “Amazonas, Amazonas de Glauber Rocha e a música de Villa-Lobos: representações entre passado, presente e futuro”. *Intercom. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* 44: 69-82. <https://doi.org/10.1590/1809-58442021304>.
- Avanti popolo*. 2012. Dirigido por Michael Wahrmann. São Paulo. [Link de vimeo provisto por el director.]
- Baron, Jaimie. 2014. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge.
- Benjamin, Walter. 1990. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Traducido por Klaus Wagner. Madrid: Alfabuara.
- Cuevas, Efrén. 2013. “Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries”. *Studies in Documentary Film* 17, n.º 1: 17-29. <https://hdl.handle.net/10171/29632> (2 de enero de 2022).
- Cvetkovich, Ann. 2003. *Un archivo de sentimientos*. Barcelona: Bellaterra.
- Depetris Chauvin, Irene. 2016. “Ter saudade até que é bom. Música y afectividad en dos documentales brasileños recientes”. *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 14: 45-68. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/14141> (22 de enero de 2022).
- 2020. “La docu(ciencia)ficción como máquina de circulación de afectos. Música, vibración y temporalidades desarticuladas en *Branco Sai, Preto Fica*”. *MusiMid* 1, n.º 3: 103-132. <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/32> (22 de enero de 2022).
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducido por Paco Vidarte. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- 1997. *Lo que vemos. Lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- França Martins, Andrea y Patricia Machado. 2014. “Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura”. *Galáxia* 28: 70-82. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399641254007> (22 de enero de 2022).
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rancière, Jacques. 2005. *El inconsciente estético*. Traducido por Silvia Duluc, Silvia Costanzo y Laura Lambert. Buenos Aires: Estante.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2015. “Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción”. *Aniki* 2, n.º 2: 220-223. <https://doi.org/10.14591/aniki.v2n2.190>.

- Santos, Isabela. 2009. *Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique: Um estudo interpretativo*. Tesis de maestría, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Severiano, Jairo. 1983. *Getúlio Vargas e a Música Popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Sobchack, Vivian: 2011. “Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional”. Traducido por Soledad Pardo. *Revista Cine Documental* 4. [http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/sobchack\\_hacia%20una%20fenomenologa\\_n4.pdf](http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/sobchack_hacia%20una%20fenomenologa_n4.pdf) (22 de enero de 2022).
- Supermemórias*. 2010. Dirigido por Danilo Carvalho. Fortaleza, Brasil. <https://vimeo.com/35252608> (10 de diciembre de 2022).
- Tragaki, Dafni. 2019. “Acoustemologies of Rebetiko Love Songs”. En: *Music as Atmosphere: Collective Feelings and Affective Sounds. (Ambiances, Atmospheres and Sensory Experiences of Spaces)*, editado por Friedlin Riedel y Juha Torvinen 184-201. New York: Routledge.
- Weinrichter, Antonio. 2005. “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”. En: *Documental y Vanguardia*, editado por Casimiro Torreiro y Joesetxo Cerdán, 43-64. Madrid: Cátedra.
- Williams, Raymond. 2003. *La larga revolución*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.

Fecha de recepción: 30.05.2022

Versión reelaborada: 02.01.2023

Fecha de aceptación: 27.06.2023