

Amorosidad y resarcimiento, sobre *Daragaia Lida*, documental WIP de Laura Barile

Barile, Laura. *Daragaia Lida*. Brasil/Argentina: Artes & Bytes y Latina Estudio, Universidad del Cine, en posproducción.

Lucas Rubinich

Instituto Gino Germani (UBA) - Argentina
lucasrubinich@gmail.com

Fecha de recepción: 15/05/2026

Fecha de publicación: 03/09/2026

Ver citas audiovisuales 

Se trata de doblar algo más que una coma / en un texto que no podemos corregir

Roberto Juarroz, *Poesía vertical*

En 1921 arriban al puerto de Santos, en San Pablo, Brasil, dos buques franceses (El Aquitaine y el Provence) que transportaban un contingente de 400 exsoldados, oficiales y suboficiales, parte de las divisiones del ejército imperial ruso derrotado en Crimea, a los que había comandado el general Pyotr Wrangel. Provenían de campos de refugiados en Turquía o los Balcanes organizados por las autoridades francesas. Como parte de ese grupo pisará la tierra americana el soldado Víctor Andreieff, que poseía dotes de cantor y que se estableció en la ciudad de San Pablo. Cinco años después, en 1926, arriba al mismo puerto la pareja de rusos, Andrei Telpiz y su mujer, provenientes de Bolgorohd, en lo que hoy es la frontera entre Rusia y Ucrania. Los acompaña su bella hija adolescente, Lida. También se radican en San Pablo y serán trabajadores urbanos. Los inmigrantes llegados a Brasil entre fines del siglo XIX y los años veinte del siglo XX eran una cantidad aproximada de 2.600.000 personas. En su mayoría eran portugueses, italianos, españoles y japoneses. También hubo variadas minorías de otras nacionalidades, entre ellas los rusos. En la pequeña comunidad de migrantes rusos en San Pablo que trabajosamente comenzaban a aprender el idioma del país receptor, los lazos más fuertes se establecían entre paisanos. Fue así que se conocieron Víctor y Lida y se casaron en 1929. Tuvieron dos hijas: Olga y Tatiana. En 1936, llega a San Pablo un coro de rusos llamado “Coro de los Cosacos del Don” que integrarán a Víctor como cantor y en esa condición los acompañará en una gira por el sur de Brasil, Uruguay y Buenos Aires. En ese momento las hijas han cumplido cinco y tres años respectivamente: las últimas noticias que reciben de Víctor será una



carta escrita en ruso a su esposa Lida desde Buenos Aires. Nunca más se comunicó y no volvió con su familia. Lida murió y le sobrevivían al inicio del documental la hija menor Tatiana, y nietas y bisnietas. Estos son los datos que, quizás un poco rápidamente, podrían denominarse objetivos y que serán la base del documental de Laura Barile, bisnieta de Víctor y Lida. Este es el texto que, en principio, no se puede corregir.



Fotograma de *Daragaia Lida* (Laura Barile, en posproducción)

Hay otros elementos subjetivos, pero fuertes, que son los que arman el relato que construyó Lida para seguir adelante, para intentar (si eso fuera posible), dejar atrás el pasado. Una mujer que se había quedado sola, separada (“desquitada” es el término que usa en portugués la nieta de Lida, madre de la directora, un término arcaico que porta un sentido estigmatizador), modista de familias ricas, que se convertiría en una mujer hecha a sí misma, protectora de sus dos hijas y de sus padres ya ancianos. Lida dirá que en la carta Víctor le pedía dinero y ella habría respondido: “como te has ido tienes que volver”. Una dama a la que su oficio la había hecho elegante al estilo de sus clientas, y también dura –con sus propias manos contribuyó a construir su casa–. No obstante, algunas pequeñas grietas del relato “oficial” que Lida había construido para el mundo familiar, y sobre todo para un entorno más amplio de relaciones, permitían intuir, a una mirada sensible, indicios de una reprimida angustia ante la brumosa incógnita que la acompañó hasta su muerte, y quizás también, de un amor persistente. Estos son los datos subjetivos de la historia. Los que van a habilitar a construir el guion del documental *Daragaia Lida* y en la que la directora será el personaje investigador central en el relato.

Se trata de intentar despejar esa brumosa incógnita que dejaría marcas en la historia familiar. Y la apuesta es encontrar la forma bajo el amplio cobijo del cine documental. Es al fin una película en la que la narradora, es una protagonista que lleva adelante una investigación detectivesca. Para decirlo de un modo académico se vale

de, y actúa el, paradigma indiciario¹. Y la película presenta dos tipos de indicios, los de la concreta investigación dirigida a indagar el recorrido y el posible destino de Victor Andreieff en la que la narradora directora va descubriendo de algún modo junto a los espectadores las huellas que la llevarán a un hospital en Haedo, zona oeste del Gran Buenos Aires, donde Victor muere en 1973; pero también las huellas familiares que hacen de esta tarea una apuesta amorosa.

En la primera escena, unas manos que el relato posterior nos indicará que son las de la directora desarmen una muñeca rusa que se encuentra descansando en un mueble familiar. En lo que es la presentación de la cuestión se visibiliza y se muestran las grietas del relato público de Lida marcada por la forzada indiferencia, por un orgulloso olvido de lo ocurrido para seguir adelante. A la vez que se muestra esa dureza, progresivamente también se va desarmando.



Fotograma de *Daragaia Lida* (Laura Barile, en posproducción)

En la segunda escena se ve a dos mujeres de espaldas caminando hacia la puerta de una casa en donde tocan timbre. No vemos sus rostros, pero sí el de la dueña de casa que las recibe con amabilidad. Se sientan y la dueña de casa trae las fotos familiares: primeros planos de la dueña de casa. Es amable y muestra a Laura (la directora) y su madre distintas fotos de Baba Lida ("abuela Lida" en ruso). La mujer amable que va a fumar un cigarrillo al lado de la ventana para no incomodar a sus visitas es Tatiana, la hija menor de Lida y Víctor. En un momento muestra una foto del grupo los Cosacos del Don y la cámara atiende a esa imagen que tiene un agujero sobre uno de los rostros. Es el de su padre que ella agujereó. "Le perforé los ojos", dirá. La segunda escena de la película entonces presenta a la hija menor, la que prácticamente no

¹ Guinzburg, "Huellas. Raíces paradigma indiciario".

conoció a su padre y que seguramente asumió la versión retórica de su madre sobre Víctor (pidió dinero para volver y ella respondió: “como te has ido tienes que volver”). No hubo ilusión en ella sobre Víctor. Los sentimientos fueron de enojo, de rabia por haberse criado abandonada por el padre.

En una trama que se organiza en torno a la búsqueda, al reconocimiento y a la interpretación de indicios hay una gran cantidad de imágenes que son primeros planos. De mapas, de manos que señalan un lugar, de fotos y de archivos que muestran a Lida y su entorno familiar (el mapa que muestra los lugares de orígenes de las familias, la foto del Coro los Cosacos del Don sin el agujero en el rostro de Víctor comprada a través de internet), de documentos (libreta de casamiento, postales enviadas por Víctor, la carta en ruso, partida de defunción, etc.), de imágenes de la ciudad destino de Víctor (la casa de la calle Garay desde donde mandó la última carta, la iglesia ortodoxa de Parque Lezama, la cuadra y el sitio exacto de la vivienda que habitó antes de su muerte, en Morón, el teatro Colón, donde cantó el coro durante nueve días, y el obelisco, símbolo de la ciudad que arrebató al hombre de su familia).

Pero también hay, en tanto indicios, primeros planos de rostros, y los gestos de esos rostros que son fundamentales para entender que esa investigación detectivesca está signada por una amorosidad intergeneracional. Los gestos de Tatiana, que expresan una afectuosa amabilidad lograda por la extraordinaria contención materna, pero también un dolor resignado, serán contrastantes con una de las hijas de Olenka (Olga, hija mayor de Víctor y Lida), quien es la madre de la directora e investigadora. Olga le ha hablado a su hija con cariño de su padre. Porque ella sí tenía recuerdos.

En una escena en una casa familiar, la cámara enfoca a la madre de la directora y a su otra hija Tatiana. De Laura se ve el perfil porque es también una interlocutora, aunque con poca intervención en la charla. La cámara se acerca a la madre –dejando fuera de cuadro a Laura–, en el momento en que ella adquiere centralidad, cuando relata con emoción que su madre (Olga) contaba con felicidad y emoción que su padre la llevó al circo. “Mi padre me llevó al circo, decía” y ella se emociona porque su madre se emocionaba, porque sin lugar a dudas lo vivió, reforzado por la ausencia, como un día muy especial. El remate de esta escena, austero en términos performáticos pero fuerte y nuclear en la historia, es cuando la hermana de Laura dice que en los últimos días de su abuela Olga, ella, desde su cama y todavía consciente, se volvió hacia ambas nietas y les dijo que la gran tristeza de su vida es “que ustedes, que nadie me ayudó a encontrar a mi padre”.

Ese es el minuto veinte de una película de una hora veinte minutos. Si hasta el momento el espectador mantenía un interés por la calidez del relato, a partir de esta escena se potencia lo visto y cada uno de los pasos que siguen en esta investigación pueden leerse como amparados en un apasionado acto de resarcimiento. Y es preciso aclarar el uso de apasionado porque corrientemente se asocia lo pasional a formas estéticas de exteriorización exagerada de los sentimientos. Aquí las distintas mujeres personajes de esta película están marcadas por la actitud de la fundadora de esta familia rusobrasileña de no aflojar ante la adversidad, y de contener la tristeza, en tanto

dejar que se expanda puede ser un obstáculo en la lucha por la vida. La angustia y todos los sentimientos derivados de ella aparecen en el sentido común como familiares a la condición femenina. Una mujer hecha a sí misma con dos hijas pequeñas y los padres ancianos debe reprimirlos para seguir adelante. De un modo u otro esa es la estética que será un elemento constitutivo de la película. Hay austeridad en relación con las emociones. Claramente en la directora, que es el personaje que desempeña el papel de investigadora. Su rostro, que trasunta amabilidad, nunca, en las rápidas veces en que aparece en las escenas más intensas emocionalmente y cuyo centro no es ella, permanece serio, o, eventualmente, esbozando gestos casi imperceptibles de preocupación o de alguna media sonrisa. Su madre, que es quien más se emociona, cuando lo hace lo reprime con delicadeza, y se puede presumir que no es solamente por estar frente a una cámara.

Estas situaciones resultan más evidentes en dos escenas en los tramos finales de la película, que son las que llevan al resarcimiento simbólico, a la reparación simbólica del dolor familiar que implica también la exculpación de Víctor. La primera de esas escenas es cuando Laura concurre junto a su madre a un centro eslavo de San Pablo para que una traductora traduzca la última carta de Víctor. Esa carta que primero Lida, (la única que pudo leerla), luego Olga, y por último la madre de Laura, guardaron con especial cuidado como un objeto valioso y a la vez problemático. Después de muchos años la iniciativa de Laura de realización del documental hace que se decidan por fin a escuchar qué es lo que efectivamente dice Víctor en esa carta que es la última prueba de su presencia en la familia. La escena en una mesa con fondo de una estantería con muñecas rusas incluye a la traductora, a la madre de Laura y a Laura, aunque la cámara enfoca principalmente a la traductora y a la madre de Laura. Gestos de ansiedad a medida que avanza la lectura. La traductora primero repite algunas frases en ruso y luego traduce al portugués. La carta es decididamente cariñosa y está escrita a ambos lados de una hoja. Cuando en las líneas finales les manda saludos afectuosos a sus hijas, la madre de Laura interrumpe con tierna y mesurada alegría para decir "Olenka es mi madre, y Tatiana mi tía". Y luego dirá dirigiéndose a su hija: "esta no es la carta de alguien que decidió abandonar a su familia... Y no pide dinero". La traductora confirma: "No, no pide dinero solo dice que la situación es difícil". Ya no importa por qué no volvió, seguramente es porque no pudo. El que partió de San Pablo como miembro de un famoso coro ruso con repercusión internacional no pudo volver como un fracasado. Y sufrió infinitamente por ello.



Fotograma de *Daragaia Lida* (Laura Barile, en posproducción)

La otra escena, que es la situación de efectivo resarcimiento de concreta reparación simbólica, tiene lugar durante una misa en una iglesia ortodoxa rusa de San Pablo. La madre y la hija están cubiertas con pañuelos esclavos en su cabeza y cuello. Al final, se acercan al altar conmemorativo (*panikhida*) que es una mesa rectangular con base de arena en donde se colocan las velas encendidas en conmemoración de las almas de los queridos difuntos de los fieles. La madre de Laura dirá: “Voy a poner una por Baba Lida, vos poné una por el abuelo, para que estén juntos”.

Los tiempos cambian y nosotros cambiamos con ellos (*Tempora mutantur, et nos mutamur in illis*) dice un proverbio latino. Las determinaciones sociales de las que habla la sociología y que ofenden a la noción de libre albedrío, no solo existen sino que pueden en determinadas situaciones poseer la fortaleza de una muralla de concreto. Y no se trata solo de constreñimientos económicos. Lo cultural, el valor simbólico de lo que se hace en tanto evaluado por los otros resulta fundamental en distintas elecciones, también en muchas de ellas que marcan las trayectorias de vida. Lida, la mujer motivo central de esta historia, para sobrevivir en los años treinta sin marido asumiendo la responsabilidad de conductora de una familia, debe, como se ha dicho, pelear contra las formas tradicionales de lo femenino y asumir la fortaleza tradicionalmente atribuida a la masculinidad. Y aunque ella misma, una de sus hijas y también una nieta intuyen un amor que no habilita a un simple abandono, no se permiten nombrarlo. No hay posibilidad de dudar del hecho del abandono. Es empirismo sin vueltas. Lo que ocurrió es que no volvió nunca más. Y punto. En el siglo XXI las ya históricas luchas de los movimientos de mujeres habilitan tanto a reivindicar la fortaleza de esas pioneras que se animaron a pelear contra fuertes convenciones, como a reconocer que esas peleas en solitario reprimían transformar en acciones sentimientos que las debilitarían. La habilitación entonces a liberar esos sentimientos y transformarlos en acciones productivas es una habilitación de época.

Se trata, por supuesto, de un clima general que permite decisiones singulares como las que produce la directora Laura Barile en *Daragaia Lida* (“Querida Lidia” en ruso) que es como encabeza la carta Víctor. Y que a su manera logra resultados. La escena final es nuevamente el mueble familiar en la que se deposita la *matrioshka* desarmada en la primera escena. Ahora las manos de la directora la vuelven a armar. La época la habilitó, en fin, a doblar algo más que una coma, en un texto que sin lugar a dudas no se puede corregir en términos materiales. Pero sí en términos simbólicos. Y, como queda claro en esta película signada por una evidente amorosidad, eso no es poca cosa.

Bibliografía

Guinzburg, Carlo. “Huellas. Raíces de un paradigma indiciario”. En *Tentativas*. Protohistoria ediciones, 2004.