

CINE, MEMORIA E HISTÓRIA: RECONSTRUCCIÓN DE SI Y DEL OTRO EN LA PELÍCULA *FOTOGRAFÍAS* DE ANDRÉS DI TELLA DESDE UNA PERSPECTIVA DE WALTER BEN JAMÍN.

José Walter Nunes*

Resumo: Com o filme *A televisão e eu* o cineasta argentino Andrés Di Tella abre caminho para suas lembranças familiares, expondo uma história em que seu lado paterno é o eixo temático da narrativa fílmica. Com o filme *Fotografías* ele fará um aprofundamento deste processo, agora pelo lado materno. Sua mãe e ele são os protagonistas desta história narrada em primeira pessoa, trama que lhe permite um vai e vem entre o privado e o público, descortinando assim memórias e histórias de relações sociais mais amplas. Neste artigo, que é parte de um trabalho maior de pesquisa que desenvolvo sobre a narrativa desse diretor, tento analisar as dimensões do eu e do outro, articulando-as com as questões da memória, da experiência e da identidade, a partir de uma perspectiva benjaminiana de história.

Palavras-chave: Narrativa fílmica. Memória. Experiência. Identidade.

Cinema, Memories, Story: reconstruction of himself and the other in “FOTOGRAFÍAS” of ANDRÉS DI TELLA film from the perspective of Walter Benjamin

Resumen: Si con la película *La televisión y yo* el cineasta argentino Andrés Di Tella abre camino para sus recuerdos familiares, exponiendo una historia en que su lado paterno está involucrado, con la película *Fotografías* hará una profundización de ese proceso, ahora por el lado materno. Su madre y él son los protagonistas de esta historia narrada en primera persona, trama que le permite un vaivén entre lo privado y lo público, descortinando así memórias e historias de relaciones sociales más amplias. En este artículo, que es parte de un trabajo mayor de investigación que desarrollo sobre la narrativa fílmica de ese director, intento analizar las dimensiones del yo y del otro, articulándolas con las cuestiones de la memoria, de la experiencia y de la identidad, desde una perspectiva benjaminiana de la historia.

Palavras-clave: Narrativa fílmica. Memoria. Experiencia. Identidad.

Abstract: The movie *La televisión y yo* of the Argentine filmmaker Andrés Di Tella opens way for his family memories, setting a story in which his father's side is involved. On the other hand, the movie *Fotografías* goes deeply in this process on the motherly side. He and his mother are the protagonists of this story told

* Este artículo es uno de los resultados de mis actividades de posdoctorado realizadas en el Instituto de Artes del Espectáculo, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires/UBA, con beca de la Coordinación de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior/CAPEs, del Ministério da Educação do Brasil. El autor es profesor de la Universidad de Brasília/UnB, en el Programa de Pós-Graduação em História, del Instituto de Ciencias Humanas y en el Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional, del Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares/CEAM. nunesjw@gmail.com

in first person, a plot that allows a back and forth between private and public memories and stories uncovering wide social relationships. In this article, which is part of my research on the narrative of the film this director, I intend to explore the dimensions of the *self and the other*, articulating them with the issues of memory, experience and identity, from the Benjamin perspective of history.

Keywords: Movie narrative. Memory. Experience. Identity.

La introducción de este artículo empieza con una indagación simple: ¿qué uno puede decir o agregar a todo lo que ya se ha escrito y comentado sobre la película *Fotografías* (2007), realizada por el cineasta argentino Andrés Di Tella?¹ De acuerdo con el escritor mexicano Octavio Paz (1973, p. 1), cuando un investigador está delante de una obra que vino para quedarse, que dura, siempre podrá decir algo sobre ella, porque ésta no cesa de producir nuevos significados, es decir, nuevas interpretaciones que emergen cuando uno se aproxima a ella y la toma como objeto de reflexión (PAZ, 1973, p.1). Desde esta sugerencia, en este texto el análisis tiene como foco las dimensiones del yo y del otro en el cine narrativo en primera persona de Di Tella. Para ello, tales dimensiones estarán asociadas a las cuestiones de la memoria, de la experiencia y de la identidad, desde una perspectiva benjaminiana de historia y cine, en diálogo con otros autores.

En Brasil, se percibe que no hay menosprecio, sino cierta reserva en relación a la narrativa fílmica en primera persona, tenida por muchos como narcisista o “de ombligo”. Por cierto, algunas narrativas – distanciadas de cualquier perspectiva de memoria social- así fueron denominadas y parece que merecieron tales rótulos despreciativos. Al contrario, algunos pocos documentales de cineastas brasileños contruidos en primera persona, entre ellos, *Un pasaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, *Person* (2007), de Marina Person, y *Santiago* (2007), de João Moreira Sales, obtuvieron gran reconocimiento y aceptación del público y de la crítica, al enfocar las dimensiones subjetivas de la memoria y de la experiencia, a partir de registros de carácter histórico afectivo y osadías en sus relaciones con los temas y procesos de creación y recreación de la narrativa fílmica.

Todas esas películas mencionadas anteriormente pueden traer a uno algunos recuerdos de otras que las antecedieron. Vale subrayar, por ejemplo, el film *El espejo* (1974), del cineasta ruso Andrei Tarkovski, en el cual están inscriptos sus trazos autobiográficos, articulados con cuestiones culturales de la sociedad rusa, en un destacado e intenso trabajo de rememoración de

¹ Andres Di Tella se graduó y pos graduó en Literatura y Lenguas Modernas en la Universidad de Oxford, Inglaterra. Es director, guionista y productor de cine. Es considerado uno de los más importantes documentalistas de la actualidad. Realizó varios filmes, los principales, como director, son: Reconstruyen crimen de la modelo (1990), Montoneros, una historia (1995), Prohibido (1997), Historias de Argentina en Vivo (2001), La televisión y yo (2003), Fotografías (2007) y El país del diablo (2008).

sus relaciones afectivas – localizadas en tiempos y espacios de ayer y de hoy- en una búsqueda de comprensión y entendimiento de sí mismo. Se puede ver en el estilo narrativo de Di Tella algunos rasgos de inspiración en esos y otros autores que lo antecedieron, pero es él distinto si uno lo observa en la película *Fotografías*: el realizador interactúa con los personajes a lo largo de la narrativa, formando parte de las experiencias narradas. Se crea una relación que actúa “no sólo en la temática, sino también en el lenguaje” (BERNARDET, 2003, p. 9), singular detalle en Di Tella. De hecho, hacía mucho que buscaba él nuevos caminos o modos de hacer cine. En sus palabras:

después de trabajar durante más de diez años en documentales, aquí [Argentina] y en el exterior, empecé a luchar en contra de los límites del género. A cada día me frustran más las limitaciones que nosotros documentalistas imponemos a nosotros mismos a la hora de expresar nuestras preocupaciones a través de la palabra y de la historia de los demás. (DI TELLA, 2005, p.71).

Benjamín percibió y enfatizó las posibilidades que la mirada cinematográfica brinda al proceso de producción del conocimiento, al confrontar el modo de percepción del psicoanálisis con el del cine (ROUANET, 2008, p.11). Si se recoge de la narración oral fragmentos que se transforman en indicios para el proceso psicoanalítico, en el cine la cámara penetra de un modo tan profundo en el objeto que de él hace emerger también lo no perceptible, es decir, la cámara evidencia aspectos que sustituyen “el espacio en que el hombre actúa conscientemente por un espacio en que actúa inconscientemente...” (BENJAMIN, 1987, p. 189).

En las películas de Di Tella esas dos dimensiones establecen un intenso diálogo entre sí, sea en las relaciones de él con los personajes, sea en las relaciones que los personajes establecen entre sí, con los objetos y lugares que los circundan, como en sus relatos orales, cargados de imágenes²

Di Tella fue uno de los creadores (1999) del BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente – y su director durante los dos primeros años. El festival fue un espacio fundamental para el lanzamiento del llamado Nuevo Cine Argentino, definido por Di Tella, que es uno de sus participantes, como el cine que “cada uno solo igual a sí mismo, como sus películas” (2008, p.255).

² La continuidad hoy de los juicios y encarcelamiento de los dirigentes de la última dictadura (1976-1983) – responsables por secuestro, prisión tortura y asesinato de sus opositores– y otras acciones actuales implantadas por la sociedad y por el estado, refuerzan la idea y la práctica de que es necesario recordar, narrar, reconstruir, contraponerse al olvido, juntando los pedazos y fragmentos de la esperanza para recrear otro mundo. El cine en este país – ahora llamado Nuevo Cine Argentino - hace mucho participa de esa tarea, y sin proponer un programa estético empadronado, sus diversos realizadores producen narraciones con diferentes poéticas que osan e innovan llevando al espectador a visitar y dialogar con el pasado, en una relación profunda con el presente. Di Tella hace parte de este cine.

Antes de llegar a la realización de *Fotografías*, el realizador se adentra en las memorias e historias de los otros – las cuales están marcadas por relaciones traumáticas con grupos militares que tomaron el poder del estado en Argentina, en el período de 1976 a 1983 – de allí emergen, entre otros, los documentales *Montoneros, una historia* (1995) y *Prohibido* (1997). En la primera, el realizador prioriza los recuerdos históricos, afectivos y políticos de una mujer, víctima de la represión, en articulación con testimonios de sus compañeros y compañeras de militancia política en la organización armada peronista Montoneros. Sin quedarse en un análisis fílmico de carácter puramente político ideológico, la película abre espacio para que el espectador entre y forme parte de él, al escuchar y ver las tramas políticas, la cuestión del amor, del sufrimiento y de las pérdidas, en aquel tiempo ambiguo de violencia y esperanza.

Ya en la película *Prohibido* el cineasta aborda la represión cultural en el período también de la última dictadura, enfocando principalmente en los comportamientos de aquellas personas que permanecieron en el país, ejerciendo sus actividades intelectuales. Algunas de ellas, según los relatos, intentaban hacer, muchas veces, de modo aún simbólico, resistencia al régimen. Sin embargo lo que llama la atención en esa película son los momentos en que, sin carácter de denuncia, el realizador muestra imágenes fílmicas de archivo, entre ellas, las de un grupo de periodistas que lisonjean al Almirante Massera y las de la Feria del libro, donde las gentes saludan de manera calurosa al General Videla que a su vez saluda a Jorge Luis Borges. Esas imágenes permiten al espectador construir una relación nueva con el pasado y así percibir que la dictadura no era solo militar, sino que tenía una rama civil también.

A ese respecto Kriger (2003, p. 262), al analizar esta película, comenta sobre algunas posturas y justificaciones de personas que trabajaron y otras que prefirieron no hacerlo en instituciones culturales estatales y también observa que otros intelectuales reconocidos hablan del “efecto paralizante del miedo sobre la sociedad y algunas imágenes nos recuerdan que también hubo actitudes colaboracionistas(...)”. En fin, en esta película se cuestiona el papel de parte de la sociedad civil – la de los intelectuales – bajo la opresión política militar, a partir de los recuerdos de algunas personas: sus acciones, omisiones, silencio y miedo. En conclusión, sus personajes, a través de la memoria, narran, cuentan, recuerdan, reconstruyendo lo que se vivió, lo que se vive hoy como una recreación (NUNES, 2005, p. 18) que “en el arte o fuera de él, representa, es decir, trae como ficción lo que hace un tiempo había existido como un hecho, un haz real de acontecimientos...” (BRANDÃO, s/d, p. 7).

En efecto, una de las características del cine documental de Di Tella es acercar la ficción a la realidad, a partir de la memoria. Así los tiempos en

su narrativa cinematográfica no se configuran en una linealidad pasado-presente, sino que se manifiestan en un vaivén de imágenes mentales suyas, de los personajes, imágenes de archivos y las imágenes filmicas producidas por él, formando diferentes temporalidades históricas, abiertas por el proceso de rememoración. En otras palabras, los diferentes tiempos o temporalidades son reconstruidos desde un nuevo juego con “las trazas filmadas del pasado” (COMOLLI, 2007, 431), buscadas en los archivos, en los relatos de los personajes o en la puesta en escena – personas, sus lugares y objetos, sueños, derrotas, sentimientos de culpa, de luto- y en el modo como ellos son representados cinematográficamente – en los encuadramientos, planos, movimientos de cámara. (CASETI; DI CHIO, 2007).

Di Tella, a lo largo de sus realizaciones audiovisuales, y principalmente luego de realizar *Montoneros, una historia* y *Prohibido*, tuvo su experiencia de vida tocada o marcada por las historias de las otras personas a quienes había escuchado e interpretado. Son experiencias diferentes de las suyas, pero que tienen entre sí el sueño, la alegría, la tristeza, el luto, la pérdida, la lucha y la esperanza. Vale recordar aquí a Benjamín, para quien “la experiencia que pasa de persona a persona es la fuente a la que recurrieron todos los narradores” (BENJAMIN, 1987, p.198). Y el narrador Di Tella, poseedor de esas experiencias de (re) construcción del otro, posteriormente, se vuelve para sí mismo, busca e intenta agarrar sus recuerdos, reconstruyéndolos a través del cine.³

Si para Benjamín (1987, p. 198) las mejores narrativas escritas son aquellas que más se aproximan a las historias orales contadas, se puede aquí parafrasearlo y decir que en el cine también –principalmente en el cine documental- las mejores narrativas son aquellas que mejor incorporan la dimensión oral en el relato cinematográfico y por supuesto su buena articulación con los otros lenguajes (1987, p. 198). Y el primer resultado de la labor de Di Tella viene con la película *La televisión y yo*. Con narrativa en primera persona, se ve que él sale a buscar sus recuerdos sobre los programas de televisión emitidos durante su infancia en Argentina. No los encuentra porque parte de este período de su vida lo vivió fuera de su país.

Con la película en desarrollo, cambia su tema y pasa a contar la historia del empresario Jaime Yankelevich, responsable de implantar, hace cincuenta años, la televisión en Argentina. Nuevamente, conforme dice él, la escasez de informaciones sobre el asunto – aunque haya realizado algunas entrevistas, una de ellas con un bisnieto del empresario – lo redirecciona para el

³ Di Tella cuenta, en entrevista, que su madre “salió del pueblito de Nuzvid, al norte de Madrás, es la India profunda. De chica ni iba al colegio, le enseñaban en casa. A principios de los '50, contra la voluntad de sus padres, consiguió una beca para estudiar en los Estados Unidos. Era psiquiatra, se especializó en la Clínica Tavistock de Londres, donde conoció a R. Laing, inventor de la antisiquiatría. Ella participó de un experimento en una comuna, vivían juntos los locos con los terapeutas. Era parte de la utopía de la época, derribar paredes(...)”. Entrevistadora: Liliana Moreli. <http://www.revista-noticias.com.ar/comun/nota.php?art=534&ed=1596>

siguiente tema: su abuelo, Torcuato Di Tella, gran empresario de electrodomésticos, que tuvo su auge en ese mismo período del triunfo de la televisión. En fin, la película enfoca y revela las relaciones y vínculos de esos dos empresarios con la sociedad y el Estado y la decadencia de sus imperios.

El padre del cineasta –Torcuato Di Tella– es uno de los personajes de la película. Sin culpa, él afirma que al optar por la vida académica y política –y su hermano por la política– habría contribuido, de cierta manera, al fin de las actividades empresariales de la familia, o sea, al no vivir tal experiencia, al no incorporar los conocimientos y narrativas generadas en aquel mundo, no pudo dar continuidad a esa tradición. Por otro lado, el propio cineasta confiesa que al colocar a su padre como personaje en la película, nuevas relaciones afectivas se crearon o nacieron entre ambos, hasta entonces siempre marcadas por reglas familiares que acaban naturalizadas en un cotidiano de poca pausa para contar y narrar historias, principalmente las familiares que, a veces, son aun evitadas.

Si con la película *La televisión y yo* el cineasta Di Tella abre camino para sus recuerdos familiares, exponiendo una historia en que su lado paterno está involucrado, con la película *Fotografías* hará una profundización de ese proceso, ahora por el lado materno. Decisión que tomó luego de la muerte de su madre, de origen hindú, que poco le transmitió de sus relaciones sociales vividas en la India, antes de conocer y casarse, en la década del 50, con su padre, argentino, de ascendencia italiana, y con él vivir en EEUU, India, Inglaterra y Argentina. Desvendar ese silencio fue el tema inicial de la película.

Para esto, el cineasta va a articular sus recuerdos narrados en primera persona con material visual y audiovisual de archivo, viajará a la India dos veces, capturando imágenes filmicas y hablas de sus parientes; en su país entrevistará a su padre, amigos de su madre y otros personajes involucrados en la cultura hindú. Por fin, construye una trama que le permite un vaivén entre lo privado y lo público, descortinando así memorias e historias de relaciones sociales más amplias. En este artículo, que es parte de un trabajo mayor de investigación que desarrollo sobre la narrativa filmica de ese director, enfocaré el análisis en sólo algunos aspectos o momentos de la película *Fotografías*, con las escenas correspondientes, conforme los objetivos aquí propuestos de centrarme en las relaciones entre cine, memoria, historia e identidad.

Vale destacar que ya en las primeras imágenes de la película *Fotografías*, la cuestión de la memoria se coloca como central: con planos cinematográficos cerrados, el cineasta narrador manipula algunas fotografías y las articula con su narrativa oral: “papá me pasó una caja con fotos. Éstas son de nuestro viaje a la India. Fui allá sólo una vez. Yo tenía 11 años”. En un corte narrativo, la pantalla se pone negra, el espectador escucha el sonido

musical, suave y distante de un tren en movimiento, pero que de a poco se vuelve fuerte y próximo. Entra el narrador: “después de ver las fotos, soñé con mi mamá...”. De la pantalla oscura aparecen, en un travelling hecho desde un tren, en una noche que va cediendo lugar al día, imágenes desenfocadas, en movimiento aún más acelerado por el montaje, de muros, edificios semi-iluminados, árboles... Amanece el día y el tren ocupa el centro de la pantalla y va pasando, avanzando. Prosigue el narrador, contando sobre su sueño: “en realidad, yo iba en tren y la vi pasar a mamá en otro tren...”. Las imágenes ahora muestran en una de las ventanas del tren a una mujer de pelo negro, largo y suelto al viento. Completa el narrador: “¡no es posible!, pensé y me desperté”.

Esas escenas de apertura de la película remiten a uno a la noción de historia y memoria de Benjamín. De hecho, cuando la muerte le impone a cualquiera de nosotros una pérdida tan amorosa, como la de la madre o la del padre, acaba imponiendo simultáneamente un proceso intenso y profundo de rememoración, en que las experiencias pasadas hacen un apelo o llamado a las experiencias presentes y de ese encuentro tenemos el actual, el *ahora*, conforme Benjamín. Tiempo éste, resultante de ese encuentro de imágenes del pasado con las del presente, y dada la intensidad con que se da, el pasado es y no es el pasado; y el presente, es y no es el presente. Son imágenes de experiencias venidas de un tiempo que ya ha existido y que se coloca en diálogo con un tiempo en reconstrucción que es el de la rememoración, tiempo de *ahora*, que trasciende y suspende la linealidad pasado/presente (BENJAMIN, 1987, 222-232).

Di Tella hace esa suspensión temporal en su relato cinematográfico. Asocia y amplía sus recuerdos-imágenes narradas en voz alta – over u off – con sueños, fotos, sonidos del tren, el propio tren, con una actriz en una de sus ventanas, representando su madre. Para lograr esa construcción, él interrumpe el tiempo secuencial, aquel tiempo del reloj – enemigo de la memoria- y se sumerge en un tiempo calendario, o sea, el tiempo de recordar, de narrar los hechos y acontecimientos por él vividos, dentro y fuera del grupo familiar, que le marcaron y quedaron registrados o guardados en su inconsciente individual. En ese sentido, Benjamín enfatiza:

En verdad, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida colectiva como en la particular. Consiste no en tanto en acontecimientos aislados, fijados exactamente en el recuerdo, como en datos acumulados, no raro inconscientes, que confluyen en la memoria” (BENJAMIN, 1983, p.30).

En las escenas siguientes de la película, el realizador se muestra al lado de la actriz que representó minutos antes sus imágenes maternas soñadas. Manosean algunas fotos de su madre en India, comentan sobre ciertas semejanzas físicas entre las dos, intentan interpretar situaciones retra-

tadas en las fotos. Tarea difícil para los dos, ya que el personaje principal no puede narrar más sobre aquellos lugares y personas mostradas en las imágenes. Se puede imaginar, y es lo que ellos hacen. Siguen mirando y comentando las fotografías, levantan posibles historias, hasta que el realizador-narrador, nuevamente, se apropie, por algunos segundos, del recurso narrativo de la pantalla negra, tal vez para expresar esa imposibilidad de narrar a partir de esas imágenes-fragmentos. En la pantalla oscurecida, queda el silencio y la ambigüedad de esas memorias visibles y al mismo tiempo invisibles.

Las escenas que siguen muestran, en un plano cerrado, cinco niños hindúes jugando en una extensa franja de arena. Quedan fuera del plano o campo fílmico el posible mar o río que esas imágenes – y sonido de una brisa, de un viento – sugieren. El director-narrador dice: “un día descubrí la palabra *wog*. En una pelea en un colegio en Londres, donde viví desde los 9 hasta los 14 años, un chico me dijo: “–*fuckin wog!*”. Nuevamente, la pantalla se pone negra. Entra la voz del narrador: “De esto no hay fotos!”, en otras palabras, no hay imagen-objeto que pueda dar visibilidad a esa pelea escolar que ni él entendía! Bien, de la oscuridad de la pantalla, el espectador pasa a ver una lata plateada y el realizador sigue contando esa historia: “en su momento, encontré una pista en un frasco de mermelada: un personaje llamado ‘Gollywog’”. La figura que viene en la lata representa un chico de pelos y piel negros, vestido con blusa en colores azul y amarillo, pantalones rojos. Encuentra allí el director el significado de la palabra *wog*, con la cual su colega inglés de escuela lo insultó: intolerancia étnica. Emerge así, para él, la cuestión racial como uno de los elementos de su identidad.

En un espacio exterior a la película, Di Tella retoma y busca recuperar ese aspecto de su memoria identitaria cuando discute el material ya producido y en fase de producción de esa película *Fotografías*, con un grupo de intelectuales de la Universidad de Princeton. Dice él, a ese respecto, que tuvo “(...) una experiencia difícil, del racismo que provocaba ser hindú, sin que tuviera la menor idea de lo que significaba ser hindú” (DI TELLA, 2006, p.16). Con eso, pasó a negar ese lado cultural y se enraizó en la dimensión de su cultura paterna: “(...) me aferré durante mucho tiempo a esa parte de mi identidad familiar, a la familia de mi padre, a los Di Tella, negando mi ascendencia hindú, que por distintas razones era más difícil, complicada y dolorosa”(p.16).

Pollak enfatiza que “sí podemos decir que, en todos los niveles, la memoria es un fenómeno construido, social e individualmente, (...) podemos decir también que hay una conexión fenomenológica muy estrecha entre la memoria y el sentimiento de identidad”(1992, pp.204-205), sentimiento que es comprendido como imagen que el individuo o el grupo hace de sí, para sí y para los otros. Vale decir, la identidad es una construcción que se hace teniendo como referencia el otro o los otros. Los conflictos se hacen presentes. En la película *Fotografías*, Andrés condensa ese aspecto de

su experiencia de identidad con el recurso narrativo de la pantalla negra, su voz –“de esto no hay fotos” – y un frasco de mermelada con la figura del personaje Gollywog. A la oscuridad de la pantalla, se asocian lo oscuro de la piel, la invisibilidad de ese pasado, el ocultamiento de las tensiones raciales de la época, y el preanuncio de conflictos étnicos culturales en escala mucho mayor en las décadas siguientes, en función de las grandes migraciones internacionales. El frasco de mermelada, en aquel tiempo, sería un ícono ambiguo: ejercía atracción por su contenido y rechazo por su embalaje, señalando, premonitoriamente, lo que vendría después en aquella sociedad, en términos étnicos culturales.

Estos fragmentos mencionados – y los anteriores ya evidenciados-excavados en la memoria del realizador y por él hoy resignificados, se afinan con la perspectiva benjaminiana de historia, para quien “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como de hecho él fue’. Significa apropiarse de una reminiscencia, tal como ella relampaguea en el momento de un peligro.” BENJAMIN, 1987, p. 224). Y uno de los peligros es dejar que esas imágenes-recuerdos pasen de largo, no percibir las, o rechazarlas, por considerarlas cosas del pasado que no tendrían nada que decir, o entonces, recalcarlas. El cineasta Di Tella, sin embargo, se da cuenta de la fugacidad de esas imágenes y la apelación que ellas emanan, y así, las aprehende en su narrativa fílmica, sabiendo que representan posibilidades de superación de la pérdida, del dolor e incluso, por su carácter transformador y libertador, ve en ellas y en el acto de narrarlas, el sople de la redención y reparación de algo que podría haber sido y que no fue.

Se puede percibir que esta narrativa cinematográfica de Di Tella tiene sus contornos benjaminianos cada vez más acentuados, a medida en que sus hilos van siendo tejidos por los sucesivos temas puestos en la pantalla, tal como sucede cuando él tematiza la cuestión de su identidad, pues allí acentúa la relación entre memoria y experiencia. De hecho, Benjamín formula el concepto de historia como una reconstrucción asociada al acto de narrar, articulada a la memoria y a la experiencia. En esta perspectiva, encara la memoria como forma de pensamiento, tanto en relación a relatos orales del presente como a relatos fragmentados que pueden ser excavados del pasado más remoto, asociados a la vez al momento presente. Con ellos se puede construir una contrahistoria, una historia que va en contra de la histografía oficial -que oculta la barbarie, la opresión.

Di Tella rompe con su propio silencio, con el silencio de su familia y de la sociedad al traer a la luz esos fragmentos, por el acto de recordar y de reconstruirlos, a través de la memoria y del relato fílmico. Así los inscribe en la actualidad, con fuerza para reabrir cuestiones fijadas por las narrativas históricas de personas y grupos que quieren seguir dominando – en las varias dimensiones de lo social y que buscan monopolizar la memoria, transformarla en algo unidimensional – sólo su experiencia debe ser consi-

derada y tener continuidad en una sociedad – lo que puede proporcionar la noción de identidad única, de lugar fijo y totalizador (MATOS, 1989) e (NUNES, 2005). El realizador, al revés, revela que los fenómenos de la identidad y de la memoria sufren cambios desde sus constantes movimientos, provocados por relaciones sociales – yo-otro – que se confrontan en un cotidiano diverso y plural tanto en la familia como en la sociedad.

De la escena de la lata de mermelada con su muñeco negro girando en primer plano fílmico, con notas musicales que sugieren misterio y busca sobre la experiencia étnico racial vivida en la escuela por el realizador, el relato cinematográfico prosigue con el recurso, nuevamente, de la tela negra, aprovechando aún las mismas notas musicales para atravesar la oscuridad y entrar en la escena siguiente: en un sótano con un tenue foco de luz, se escucha un estallido provocado por el destape de un baúl; cuatro manos – las del director y las de un niño, su hijo Rocco – van entrando en aquel otro mundo, revolviendo sus objetos, con algunos comentarios: “estas son cosas de su abuela Kamala”. Rocco, en tono de protesta, dice: “no, lo único que hay acá son diarios, diarios, diarios”. Su padre: “vamos a ver lo que hay dentro de los diarios. Ábrelos!” Y, a medida que deshacen aquellos paquetes envueltos por diarios, allí celosamente guardados, van surgiendo grandes imágenes esculturas de las divinidades representativas del hinduismo, cuadros, fotos – “esta era la casa donde vivió Freud, en Londres. Este es Freud”, dice el cineasta. Rocco comenta: “foto de una cama”, su padre lo corrige, “diván!” Rocco demuestra extrañamiento, miedo al tocar y mirar las estatuas y sugiere que ellas deben guardarse! Este es uno de los interesantes momentos de ficción de esta película.

Un baúl, como uno de los lugares de memoria, cuando abierto, puede exponer la vida de quien lo organizó, sus relaciones sociales, trayectorias de otras vidas, referencias a sistemas culturales, entre otros. Dos fragmentos allí reunidos, se pueden construir pedazos de historias, pedazos, no por ser fragmentos – toda la narrativa histórica y fílmica trata con esos astillazos de tiempo y espacio (BURCH, 1992) – sino porque representan *a priori* una selección de aquello que alguien definió, filtró antes como más importante para sí o para su grupo y quiere su preservación. Así se hace para impedir (o intentar) el apagado de tales memorias, y por desear la continuidad de ciertas historias, de verlas como herencia, a la espera de herederos. Por su simbolismo, un baúl, en la esfera familiar, muchas veces es visto como un espacio sagrado, ni todos los que están en él pueden tocarlo o cuando lo hacen, hay que tener cuidado y delicadeza.

Di Tella, en su película, se asume como el heredero del baúl de su madre y, didácticamente, en el ritual de su apertura, empieza a compartir y a transmitir a su hijo ciertos valores culturales, allí soterrados como tesoros. Él que sólo ahora de adulto se sumerge profundamente en ese universo cultural materno, que le fue negado antes y que él también, durante un tiempo,

había rechazado, introduce a su hijo, aún niño, en ese mundo, en ese otro espejo, cuyas imágenes allí reflejadas podrán ayudarlos, por sus diferencias, semejanzas, proximidad y distancia en la construcción y reconstrucción de sus identidades. Su madre – médica y estudiosa del comportamiento humano- conocedora del valor simbólico de un baúl, puede haber visto en él – consciente o inconscientemente- una manera de posibilitar el renacimiento, *post mortem*, de ciertos aspectos de su tradición cultural hindú, con los cuales siempre trató de manera ambigua. Baúl, sostén y metáfora de la ambigüedad de sus memorias e historias de tiempos, lugares, conocimientos y saberes que transitaron por y en su vida.⁴

La noción de tradición en Walter Benjamin tiene relación, en realidad, con un saber hacer – lenguaje y práctica- de determinados grupos, generado en un espacio de trabajo y tiempo compartidos, cuya incorporación y transmisión se da por el acto de narrar-realizar-ritualizar las prácticas sociales y culturales del día a día, las cuales garantizan la existencia del grupo y la continuidad de una memoria común. Las corporaciones de artesanos, por ejemplo, representaban ese modo de vida. Esa tradición fue arruinada por el desarrollo del capitalismo, que destruye sus soportes, es decir, las formas de organización social y su arte de contar, narrar y transmitir historias (BENJAMIN, 197-221 e114-119).

Sin embargo, aunque no se encuentren más, en plena forma, narrativas en la gran experiencia colectiva de una sociedad, algunos de sus aspectos son observables en ciertos grupos sociales de la actualidad. Un ejemplo de eso se revela en los estudios que nuestro grupo de investigación de la Universidad de Brasilia ha hecho con trabajadores de la construcción civil que participaron de la construcción de Brasilia(NUNES; MAGALHÃES; PAIVA-CHAVES, 1997), así como en el estudio que desarrollo con inmigrantes *pomeranos* en Brasil, y también en una investigación con estudiantes angolanos en la UnB, llevado a cabo por una colega del referido grupo. En todos estos casos, cada grupo es portador de experiencias y memorias que les son comunes y exclusivas dentro de la sociedad mayor, las cuales son o fueron compartidos en un tiempo y espacios específicos.⁵

Aún en ese sentido, Benjamín, al destacar la desaparición de la experiencia colectiva (*Erfahrung*), que fundaba la narrativa antigua, apunta a otras formas de experiencia y narrativa vivida en el plano individual (*Erlebnis*).

⁴ Ver los documentales: *Cadê Brasília que Construimos*(1993) y *Mãos à obra em Brasília*(1995). Direção: José Walter Nunes, Nancy Alessio Magalhães y Teresa Paiva-Chaves. "Memórias de cá, Memórias de lá" Direção: Nancy Alessio Magalhães(1999). *Batallas por el Patrimonio, Batallas por la História* (1999). Série Nossa História, Nosso Patrimônio: 1. Vila Planalto. 2. Metropolitana. 3. Núcleo Bandeirante (2000). Direção: José Walter Nunes. *Proyectos de Investigación en desarrollo*: 1. "A Língua Pomerana num contexto de relações interculturais: memórias e identidades em Sta Maria de Jetiba", coordinado por José Walter Nunes. 2. "Memórias de Estudantes Angolanos na Universidade de Brasília", coordinado por Nancy Alessio Magalhães.

⁵ Conforme narra Di Tella, Ricardo Güiraldes fue uno de los dos primeros argentinos a viajar a la India, en 1911. En una carta, Güiraldes cuenta que en un fumadero de opio en la India tuvo una alucinación y vio la figura de un

Estas formas sintéticas, siguiendo aquí la interpretación benjaminiana de Gagnebin (1987, p.10), son “frutos de un trabajo de construcción emprendido justamente por aquellos que reconocieron la imposibilidad de la experiencia tradicional en la sociedad moderna y que se rehúsan a contentarse con la privacidad de la experiencia vivida individual”. Para esta autora, la genialidad de Proust, representante de esa narrativa moderna, está en el hecho de no haber escrito ‘memorias’, sino realizado una búsqueda de semejanzas y analogías entre el pasado y el presente, a partir de una zambullida profunda en los recuerdos, que acaba retirando de esa búsqueda su carácter limitado y contingente, remitiéndola a una dimensión universal. Y lo que él encuentra no es el pasado en sí, sino la presencia del pasado en el presente (p.15).

Lector de Marcel Proust, Di Tella (2007, p.1) afirma en una entrevista que la película *Fotografías* “se apoya, alternativamente, primero en el recuerdo, después en referencias de la cultura y, finalmente, en el encuentro con la India, que resignifica todo lo anterior”. De hecho, la búsqueda que el cineasta emprende, parte de la esfera de lo vivido para recordar, aproximando así al pensamiento de Benjamín, para quien “un acontecimiento vivido es finito, o por lo menos encerrado en la esfera de lo vivido, al paso que el acontecimiento recordado no tiene límites, porque es sólo una clave para todo lo que vino antes y después” (BENJAMIN, 1987, p. 37). De hecho, el realizador intenta alargar sus recuerdos, vividos en el seno familiar, los cuales van a incitarlo a buscar otros personajes que cruzaron, directa o indirectamente, con su historia, entre ellos, sus tíos y primos en India, el escritor Ricardo Güiraldes, su esposa Adelina del Carril, y Ramachandra, hijo que ella adopta, de origen hindú, tras la muerte de su marido⁶ e la artista plástica Marta Minujin, entre otros.

Tal idea de *búsqueda* es enfocada cinematográficamente por el realizador de varias maneras, por dentro o fuera de la puesta en escena, como los momentos de apertura del baúl, de la mirada en las fotos, del sueño con su mamá en el tren, de sus caminatas, a pasos largos o cortos, por las calles y pasillos estrechos en la India o en algunas calles oscuras, bajo la lluvia, en una Buenos Aires bajo la última dictadura, en el cementerio con su padre, en las montañas pedregosas de la Patagonia, en busca de Ramachandra y después junto con él, en el bosque, en un barco en un lago de aguas azules, en un coche, en carreteras con horizontes infinitos, en fin, por supuesto, en las preguntas que se hace a sí mismo y a los otros personajes. Él busca, busca, incansablemente, en el tiempo y en el espacio, cruzando estas dos dimensiones, construyendo otras. Algunas de esas personas buscadas son encontradas en carne y hueso, otras sólo en relatos, pero algo es ineludible: lo que él encontró y narra cinematográficamente —en casi dos horas— son fragmentos de lo vivido o de lo que se vive ahora, redimensionados por el acto de recordar y reconstruir, en el presente, el pasado. Su extenso y denso texto fílmico está tejido con vidas recordadas y no memorias descriptas,

aspectos que lo aproxima de Proust, en su extensa obra *En Busca del Tiempo Perdido*.

En ese sentido, *Fotografías*, basada en el yo y el otro, pone de relieve la cuestión del legado cultural y su transmisión. Benjamín (p.114) explicita la noción de legado cultural en su texto “Experiencia y Pobreza”, a partir de una parábola de un anciano en su lecho de muerte, comunicando a sus hijos sobre la existencia de un tesoro enterrado en sus viñedos. Tras su fallecimiento, ellos se ponen a cavar la tierra, pero no encuentran vestigios del tesoro. Con la llegada del otoño, las viñas fueron más abundantes que cualquiera de aquella región. Tal fenómeno los llevó a la comprensión de que el padre intentó, en los últimos instantes de vida, repasarles su experiencia, sugerir la continuidad de aquella historia, ya que el tesoro estaría allí, en el trabajo con los viñedos.

Benjamín, con esta parábola, retoma la idea del arte de narrar, fundada en la memoria y experiencia, y que se articula a estructuras sociales actualmente extinguidas, lo que torna necesaria una reconstrucción voluntaria de sus condiciones de posibilidades, a la manera de Proust, a través de la memoria. En la película *Fotografías*, Di Tella emprende tal esfuerzo, al buscar y juntar los pedacitos de sus raíces maternas hindúes, buscando inscribir su pertenencia a esa tradición, en esos puntos de origen, rehaciendo aspectos de su vida que parecían perdidos. La verdad es que su madre no le contó —por lo menos directamente— sus experiencias vividas en la India. Él tampoco se interesó por esas historias. Aquí y allí, encontraba y vivía con fragmentos, vestigios de ese pasado.

La transmisión de esa tradición hindú quedó en compás de espera, hasta el momento en que el cineasta decide colocar las cuestiones de su presente en relación con aquellas de su pasado, no en términos de causalidad, sino de analogía, correspondencia y semejanza, a través de la rememoración. En ese proceso de reparación o redención de su pasado, él revela en la película, a través de acciones simbólicas, que busca ofrecer a su hijo una educación que incorpore el legado cultural hindú. La expresión mayor de ese deseo le fue dar a Rocco un papel de destaque como protagonista del film.

En ese sentido, y para finalizar, vale enfatizar aquí por lo menos dos escenas definidas por el director que marcan y demarcan ese intento de expresar la transmisión de ese legado cultural a Rocco. Son operaciones filmicas construidas ritualísticamente. Una de ellas, es la escena de su madre en un coche en movimiento, sonriendo, construida a partir de sus recuerdos del día en que ella conducía su coche y la gasolina se acabó llevándola a soltar el freno de marcha para avanzar un poquito más en la carretera, lo que le trajo la sonrisa y una sensación de libertad en aquel momento. La belleza de esa escena, representada por una actriz, es conmovedora y significa que así es como el cineasta quiere recordar a su madre, es esa imagen —de la sonrisa— y no otra, que quedará como un legado cultural, rico y denso

de afecto y amor maternos. Esta escena, como un rito de despedida de la madre que sigue en movimiento, sonriendo, muestra en seguida, en *close*, sólo su rostro, en cámara lenta, ojos cerrados, desapareciendo en la pantalla oscura... oscura por bastantes segundos. Es el primer final de la película.

El segundo final es otra bella escena armada a partir del momento en que su tío hindú le regaló a Andrés un cinturón “que le perteneció a mi abuelo”: él lo recibe como una herencia simbólica fundada en la tradición familiar y a la continuación lo entrega a Rocco. Con este ritual, “sentí que me habían aceptado”, afirma el cineasta. Se va él ahora a buscar otra tradición: “luego traté de crear el encuentro de Rocco con el elefante sagrado del tiempo de Shiva: si te acaricia con la trompa es una bendición, es auspicioso”.

Así, en la pantalla, la escena muestra la entrada solemne de un elefante en el templo de Shiva. Rocco, chiquito, se apoya en una de las inmensas pilastras del pasillo de aquél enorme espacio sagrado, por donde el elefante va pasando, lentamente. La belleza de los encuadres, de los ángulos y planos fílmicos, un tiempo enfocando el elefante y en otro momento a Rocco, que allí están en escena, en un contraste de altura y peso abismal entre los dos, los planos de detalle en Rocco, en la trompa del elefante, que dobla y desdobra, el encanto espontáneo de los dos protagonistas, el ritmo de la música afinada con la puesta en escena, crean una situación de drama, de suspenso, de indagación: al final, el elefante tocará o no a Rocco?... Finalmente, el elefante le toca! Roco, por ende, es ahora heredero de la memoria e historia no sólo de su abuela, pero de su papá también, el responsable por la construcción y transmisión de éste universo cultural.

Esta tradición (saberes contruidos a partir de la experiencia) que el cineasta transmite al hijo se insiere dentro de una perspectiva de historia abierta, según Benjamin, porque basada en la relación memoria y experiencia; así, al ser contada, recontada y recreada hace posible la continuidad de esa memoria, de esa historia, por lo tanto un arma contra el olvido. Según Arendt(1988), si es verdad que el pensamiento empieza con el recuerdo y que no es menos verdad que el recuerdo necesita ser insertado en una estructura conceptual para estar seguro y desarrollarse, la película *Fotografías* en sí misma es el soporte fundamental que le ha permitido a Di Tella organizar conceptualmente su proceso de rememoración, antes de que sus recuerdos se perdieran, o incluso se congelasen, en caso de que se quedaran guardados, escondidos, recalcados. Sin embargo, recordar no tiene fin, no tiene límite, ¡las películas, sí! Porque ellas tienen un comienzo y un final, tienen un tiempo, que es un tiempo lineal del reloj, del cronograma, de los plazos, mientras el tiempo de recordar o rememorar, según nos enseña Benjamin (1987) es el tiempo del calendario. De acuerdo con Nunes (2005, p.34), tiempo “lleno de referencias a acontecimientos y personajes[...], momento en el que las cosas recordadas se reinsertan en la actualidad, donde ocurre la reconstrucción de la historia”.

Finalmente, se puede decir que Di Tella, con la película *Fotografías*, recrea su noción de cine documental, por el énfasis performativo que muestra “el proceso fílmico del autor y el autor en el proceso” (MOLFETTA, 2008/2009, p.29), por la dramaturgia que construye, sin oposición entre real y ficcional, por las citaciones que hace de otras películas, en fin, por poner en la pantalla un modo narrativo específico de recordar a sí y el otro, reconstruir y transmitir historia, y de hacer cine. Por ello, un legado abierto también a otros herederos!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDT, Hannah. *Da revolução*. São Paulo: Ática, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Volume 1*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. Traduções de José Lino Grünnewald [et al.]. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Algumas lembranças. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). *As faces da Memória*. Coleção Seminários 2. Campinas/SP: Centro de Memória-UNICAMP, s.d.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASETTI, Francesco y DICHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, 2007. Ver también Gaudreault, André y Jost, François. *El Relato cinematográfico*. Cine y Narratología. Barcelona: Paidós, 1995.
- DI TELLA, Andrés. *Cine documental y archivo personal: conversación en Princeton*. Compilado por Paul Firbas y Pedro Meira Monteiro. Siglo XXI, Buenos Aires: Iberoamericana; Princeton: Princeton University, 2006.
- _____. “Recuerdos del nuevo cine argentino”. In: RUSSO, Eduardo A. *Hacer Cine. Producción Audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- _____. “O documentário e eu”. In: MOURÃO, M. Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. Entrevista al blog *Cuando El Arte Ataque*, 01/05/2007. Disponível em: <http://ceaa.blogspot.com/>
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio. Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Volume 1*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- KRIGER, Clara. “Andrés Di Tella (Argentina)”. In: PARANAGUA, Paulo Antonio (Ed.). *Cine Documental en America Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro. A Escola de Frankfurt, A Melancolia e a Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MOLFETTA, Andrea. “El documental performativo como técnica de sí en Buenos Aires, Santiago y San Pablo”. *El Giróscopo*, Año 1, N° 1, pp. 28-42, 2008/2009.
- NUNES, José Walter. *Patrimônios Subterrâneos em Brasília*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 18.
- _____. Nancy Alessio y Paiva-Chaves, Teresa. “Memória e História: diálogo entre saberes”. *Revista Participação*, n° 2, Dex, Brasília: UnB, dez/1997;

PAZ, Octavio. "La mirada anterior. Prólogo a las enseñanzas de Don Juan, de Carlos Castañeda". Mass: Cambridge, 15.09.1973. Disponível em: <http://www.mercurialis.com/EMC/OctavioPaz>

POLLAK, Michael. "Memória e Identidade Social" em *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.05, nº 10, 1992.

ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

Entrevistas:

Liliana Moreli. <http://www.revista-noticias.com.ar/comun/nota.php?art=534&ed=1596>

Blog *Cuando El Arte Ataque*, el 01 de mayo de 2007, Di Tella apunta, entre otros artistas que lo marcaron, el escritor Marcel Proust. Disponível em: <http://ceaa.blogspot.com/>

Película:

Fotografías

Dirección: Andrés Di Tella

Guión: Andrés Di Tella

Intérprete: Mayra Bonard

Equipo Técnico

Producción: Andrés Di Tella y Marcelo Céspedes

Producción Ejecutiva: Marcelo Céspedes

Fotografía: Víctor González

Montaje: Alejandra Almirón

Música: Diego Vainer

Sonido: Lena Esquenazi