

Memoria e Identidad: algunas dimensiones del yo y del otro en la narrativa fílmica de Andrés Di Tella

JOSÉ WALTER NUNES*

Colocar como temática de investigación cuestiones que involucran la construcción del otro y de sí mismo, o sea, de quien elabora tal construcción, en narrativas fílmicas que tienen como referencia la memoria y la experiencia social, viene de una inquietud de mi práctica de investigación como historiador y documentalista, preocupado con las relaciones de que se constituyen en el proceso de investigación fílmica, cuyos despliegues implican interpretación de trayectorias de vida de personas y grupos, seguida de reconstrucción de sus identidades sociales.

Actualmente elaboro un documental, en fase de montaje, cuya temática focaliza la historia política de Brasilia, capital de Brasil. El eje son las luchas de sus habitantes para conquistar el derecho de votar y ser votado, elegir sus representantes en el ámbito legislativo y ejecutivo, pues desde la inauguración de la capital en 1960, fueron creadas barreras para impedir este tipo de organización político institucional, principalmente luego del golpe militar, en 1964¹.

En esa investigación, al escuchar las narraciones orales de diferentes personajes, involucrados en las diversas batallas, acciones y movimientos sociales y políticos, un intenso proceso de recordación ocurrió también en mí, ya que fui participante de esos sueños de retomada de la democracia y de la conquista de ciudadanía, no sólo en Brasilia, sino en Brasil. Al reconstruir las memorias de los otros, me vi reconstruyendo las mías. Al reflexionar sobre la trayectoria social y los proyectos de identidad política de cada narrador, mi recorrido también fue recordado y mi identidad político social se fue transformando en objeto de investigación. De ese modo, no solo la cuestión de un yo aislado, pero el yo en relación al otro en la narrativa fílmica se viene colocando hacia mí como tema de reflexión, a partir de mis experiencias como realizador de

* Professor pós doutor de la Universidade de Brasília. Éste texto es parte de una reflexión más amplia de posdoctorado, realizada en la Universidad de Buenos Aires, con beca de la CAPES, período 2009/2010.

¹ Proyecto Memoria e Historia de la Emancipación Política del Distrito Federal, que cuenta con recursos financieros del “Edital/2008” de la Fundação de Apoio à Pesquisa/ FAP/DF.

documentales y como historiador dedicado al estudio y al análisis de las relaciones entre Historia y Cine.²

Así, aunque en mis investigaciones y realizaciones audiovisuales utilice un abordaje más cercano a la etnohistoria, buscando el punto de vista *del otro*, en el montaje, he incorporado muy poco de esa relación *yo-otro*. La verdad es que la visibilidad de mi presencia en la narrativa fílmica se ha limitado apenas a la inserción de alguna pregunta formulada al personaje y también, en un lugar u otro, discretas imágenes del proceso de filmación. Apenas en un documental me coloqué frente a la cámara para narrar algunos hechos relacionados con la destrucción de una pequeña iglesia de madera, erguida por los operarios al iniciarse la construcción de Brasilia, en 1958, y que posteriormente, por su significado histórico-cultural, fue considerada patrimonio histórico. Lo hice, porque durante el acto popular de protesta en aquella comunidad, frente a las ruinas de aquel espacio de memoria, gran parte de sus miembros se recusó a hablar sobre lo ocurrido, por temor a la excomunión del cura local, sospechoso de estar envuelto en el caso, dado que él siempre defendió el derrumbe de aquella iglesia y la construcción de otra, dentro de una línea arquitectónica llamada moderna.

Por eso, me ha interesado el trabajo de Andrés Di Tella³ en función de su estilo narrativo que coloca al realizador interactuando con los personajes, haciendo parte de

² Ver los documentales que realicé más recientemente: *Batallas por el Patrimonio, Batallas por la História*. Año: 1999. Cor. Duração: 29:30'. Série *Nossa História, Nosso Patrimônio*: 1. *Vila Planalto*. 2. *Metropolitana*. 3. *Núcleo Bandeirante*. Año: 2000. Cor. Duración: 19', 22' e 15', respectivamente. Ellos son parte de mi tesis de doctorado presentada en la FFLCH de la Universidade de São Paulo, en 2001. *Gerson de Castro - Pintando a História*. Año: 2003. Color. Duración: 14'. *Memórias e Histórias*. Año: 2005. Color. Duración: 35'. *Memórias e Histórias do Ministério Público Federal* El documental que está en proceso de montaje tiene el título provisorio de *Auroras (Amaneceres)*, en el cual intentaré enfatizar mi dimensión personal, algo que, hasta ahora, he hecho de modo muy tímido en los otros documentales. La mayor parte de esos aspectos siempre los he descartado en la mesa de montaje

³ Andres Di Tella realizó graduación e pos graduación 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). Di Tella fue el creador (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". Di Tella, A. "Recuerdos del nuevo cine argentino". En: Russo, Eduardo A. *Hacer Cine. Producción Audiovisual en América Latina*. Paidós, Buenos Aires, 2008. p.255 pp. 243-255.

las experiencias narradas. Se crea una relación que actúa “no sólo en la temática, sino también en el lenguaje” (BERNARDET, 2003: 9). De ese modo, decidí extraer algunos fragmentos de mis experiencias de investigación en el campo de la memoria, de la historia y del audiovisual, e iniciar esta reflexión. Intentaré analizar las dimensiones de la memoria, de la identidad y de la historia en la película *Fotografías* (2007) de Di Tella, cruzando y articulando sus testimonios con los datos que la plasman, desde una perspectiva de cine e historia de Walter Benjamín, en articulación con otros autores.

En efecto, Benjamín se dio cuenta y enfatizó las posibilidades que la mirada cinematográfica le coloca al proceso de producción del conocimiento, al confrontar el modo de percepción del psicoanálisis con el del cine. Si se recoge de la narración oral fragmentos que se transforman en indicios para el proceso psicoanalítico, en el cine la cámara adentra 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: 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, sea en sus relatos orales, cargados de imágenes. Antes de llegar a la realización de *Fotografías*, el realizador adentra en las memorias e historias de los otros –las cuales están marcadas por relaciones traumáticas con grupos militares que tomaron el poder de 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. Ya en la película *Prohibido* el cineasta aborda la represión cultural en el período también de la última dictadura, con enfoque principalmente en los comportamientos de aquellas personas que permanecieron en el país, ejerciendo sus actividades. En fin, en esas dos películas, sus personajes, a través de la memoria, narran, cuentan, recordando, reconstruyendo lo que se vivió, lo que se vive hoy como una recreación(NUNES, 2005: 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/f: 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 sus narrativas cinematográficas 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 fílmicas 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(o fuera de ella) –personajes, 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 (CASSETTI y DI CHIO, 2007).

Creo que 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: 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.⁴

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 descendencia italiana, y con él vivir en

⁴ Por supuesto hay cruces entre los conocimientos académicos de Di Tella y su trabajo en el campo de la memoria, pero su contacto con narradores que interpretan sus experiencias desde la memoria fue algo imprescindible para que él se volviera para la suya también.

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 fílmicas 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 desarrollé sobre la narrativa fílmica de ese director, enfocaré el análisis en sólo dos 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.

Destaco 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 manosea algunas fotografías y las articula con su narrativa oral: “papá me pasó una caja con fotos. Estas 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 me remitieron 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 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, como ya lo he descrito, hace esa suspensión temporal en su relato cinematográfico. Asocia y amplía sus recuerdos-imágenes narradas en voz alta - over o 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”(1987: 30)

Las escenas que siguen muestran, en un plano cerrado, cinco niños hindúes jugando en una extensa franja de arena. Quedan fuera del plano 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 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:). Con eso, pasó a negar ese lado cultural y se enraizó en la dimensión de su cultura paterna: “(...) yo también 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” (DI TELLA, 2006: 19).

Pollak enfatiza que “si 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” (POLLAK, 1992: 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 prenuncio 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- escavados 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: 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 el apelo 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 soplo de la redención y reparación de algo que podría haber sido y que no fue.

Me parece 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 escavados 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 historiografía 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 considerada y tener continuidad en una sociedad- lo que puede proporcionar la noción de identidad única, de lugar fijo y totalizador(MATOS, 1989). 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 que se confrontan en un cotidiano diverso y plural tanto en la familia como en la sociedad.

Bueno, como he dicho, este trabajo es parte de una investigación mayor. Aquí, por razones de espacio, enfatizé solo dos aspectos de mi análisis a cerca de la película

Fotografias. En el debate espero exponer otras dimensiones de esta reflexión que se articulan con las presentadas en este texto.

BIBLIOGRAFIA

1. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
2. BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, “Sobre o conceito de História”, En: Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987.
3. NUNES, José Walter. *Patrimônios Subterrâneos em Brasília*. São Paulo, Annablume, 2005.
4. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. “Algumas Lembranças”. En Brandão, Carlos Rodrigues (Org.). *As faces da Memória*. Coleção Seminários 2. Campinas/SP, Centro de Memória-UNICAMP. s/d.
5. COMOLLI, Jean-Louis. *Ver y poder. La inocência perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires, Aurelia Rivera: nueva librería, 2007.
6. CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar um film*. Barcelona, Paidós, 1987.
7. GAUDREULT, André y JOST, François. *El Relato cinematográfico. Cine y Narratología*. Paidós, Barcelona, Paidós, 1995.
9. DI TELLA, Andrés. *Cine documental y archivo personal: conversación en Princeton*. Compilado por Paul Firbas y Pedro Meira Monteiro., Buenos Aires y Princeton; Siglo XXI y Ed. Iberoamericana y Universidad de Princeton, 2007.
10. _____. “O documentário e eu”. En: Mourão, M. Dora e Labaki, Amir(orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
11. MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro. A Escola de Frankfurt, A Melancolia e a Revolução*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
12. POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. En: Estudos Históricas. nº 10, vol.05, Rio de Janeiro, 1992.