

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

Apuntes para una aproximación analítica sobre un documental de realización propia. .

Cherry , Teresita, Acosta , Alicia y Bolcatto , Andrea.

Cita:

Cherry , Teresita, Acosta , Alicia y Bolcatto , Andrea (2008). *Apuntes para una aproximación analítica sobre un documental de realización propia. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/191>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edBm/HM1>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Título: "Apuntes para una aproximación analítica sobre un documental de realización propia".

Autoras: Alicia Acosta, Teresita Cherry, Andrea Bolcatto.

Esc. de artes visuales "J. Mantovani". UNL.

tcherry@gigared.com / abolcato@fhuc.unl.edu.ar

Mesa J 12: Sociología del Cine. Sociedad e imagen fílmica en la construcción del presente y del pasado

1- El punto de partida

"...pensar cuáles son los lazos (metafóricos, simbólicos, ideológicos o sociales) que se anudan entre los hechos de la década del cuarenta y el presente... con la pregunta silenciosa: ¿qué queda de ese pasado en el presente?"¹

Un grupo de marinos del Graf Spee² se asienta en Santa Fe entre 1940 y 1945; estableciendo relaciones familiares y sociales con la gente del lugar. Con el fin de la guerra llega la orden de deportación que movilizó forzosamente a muchos hacia Alemania; mientras que otros decidieron -y lograron, con ayuda local de distinto tipo- quedarse en Argentina. Las derivaciones de esta historia han sido variadas, tanto en cuanto a las decisiones personales de los implicados como a las posibilidades más objetivas de quebrar los condicionamientos externos.

Los matices y las resonancias de estos hechos en el particular contexto de la segunda guerra motivaron nuestro interés para la realización de una película documental: Distancias. Testimonios del Graf Spee en Santa Fe.³ Las primeras decisiones tomadas al respecto fueron en

¹ Sarlo, Beatriz (1989): "La historia contra el olvido", artículo sobre el film Shoah, de C. Lanzmann. Publicado en: *Punto de vista. Año XII, N° 36* - Buenos Aires.

² Barco corsario alemán que en 1939 queda detenido por averías en aguas del Río de la Plata. El barco fue volado por su tripulación para que no caiga en poder de los ingleses; su capitán se suicidó y sus tripulantes son alojados en diferentes delegaciones militares del país.

³ Ficha Técnica. Duración 48 minutos. Coproducción de CreAr (Secretaría de Cultura UNL), Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos y Comunicacionales (CIECEC-FHUC-UNL) y Cienvolando (Realizaciones audiovisuales). Idea e investigación: Teresita Cherry. Guión y Dirección general: Teresita Cherry, Alicia Acosta y Andrea Bolcatto. Cámaras: José Cettour y Maricel Masat. Post-producción de sonido: Mercedes Rondina. Colaboraron también en la investigación Andrea Raina y Mariné Nicola. A partir de aquí en el trabajo para mencionar el documental abreviaremos *Distancias*...

relación al abordaje: nos interesó recoger las impresiones desde el lugar de los marinos sobrevivientes y sus familiares porque a través de sus testimonios esperábamos acercarnos a cuestiones tales como la reconsideración de la participación en la marina alemana bajo el régimen nazi, la problemática de la integración cultural y la conformación de identidades o la particular forma de transmisión generacional de estas vivencias.

Teníamos en claro que no era nuestra intención construir un documental “histórico” en su acepción más tradicional. Desde el presente de los testimoniados, queríamos intentar ver y hacer ver qué representación de ese pasado específico acompañó a descendientes e implicados directos, qué cambios pudo haber sufrido esa representación en el transcurso de la última mitad del siglo XX y cómo construían ese relato.

En la etapa de investigación se constituyeron momentos de lectura bibliográfica, de búsqueda de archivos audiovisuales y de prensa y entrevistas; pero estos momentos no se dieron necesariamente en forma cronológica.

Decidimos no hacer un recorrido exhaustivo por la totalidad de familias existentes; sólo se grabaron testimonios hasta un número tal que permitiera cierta profundización en relación a esas historias; cada una de ellas era importante en sí misma y en su desarrollo, una mayor cantidad de casos posiblemente hubiera debilitado el acercamiento que necesitábamos.

El material fotográfico recogido nos sorprendió; en los casos que finalmente quedaron en el documental, las fotografías vinculadas a la vida del barco estaban incluidas en álbumes, conjuntamente con las fotografías familiares previas y posteriores a la guerra. Este hallazgo, y las condiciones particulares en que cada entrevistado establecía un vínculo con esos objetos nos decidieron a no trabajar con otras imágenes que no fueran las propias de cada familia.

Finalmente, al momento de filmación del documental sólo dos ex tripulantes quedaban con vida en nuestra ciudad y uno de ellos no quiso conceder la entrevista. Para quien accedió entonces, además de la reconstrucción de la historia desde los comienzos en Alemania, se incluyeron cuestiones tales como: si ha vivido situaciones especiales y/o problemáticas con el correr de los años, por haber arribado al país en esa situación tan particular; si en caso de revisar su historia qué omitiría, qué le parece que quisiera corregir de lo vivido; si cree que ha cambiado, de su juventud al hoy, su forma de ver los hechos vinculados al barco, etc.

Las personas a entrevistar fueron sugeridas por datos de conocidos; algunos pocos rehusaron la entrevista y sólo una fue filmada y no incluida en el documental al producirse reticencias en la grabación del material fotográfico.

Para los familiares que finalmente testimonian (una viuda, su hermano y su cuñada y tres hijas), las cuestiones que se propusieron para el desarrollo remitían al tiempo y forma en que tuvieron los primeros contactos con esta historia, cuáles fueron las impresiones originales; si estas impresiones se modificaron luego y si en forma personal habían tenido inconvenientes por las condiciones particulares en que se constituyó la familia.

Descartamos el material de prensa del vespertino local porque sólo hallamos una referencia breve a la llegada de los marinos. En el Archivo audiovisual de la Nación localizamos una grabación realizada durante la batalla desde el barco; y luego, con los sucesos posteriores hasta el sepelio del Comandante Langsdorff.

Con estos insumos se construyó el relato. Y con algunas certezas previas, en cuanto a la probable dimensión ética y estética del film.

2 - Las elecciones de la enunciación

2-a – La puesta en escena de los testimonios

*“La memoria nos labra y nosotros, por nuestra parte, la modelamos a ella. Eso resume perfectamente la dialéctica de la memoria y de la identidad, que se abrazan una a otra, se fecundan mutuamente, se funden y se refunden para producir una trayectoria de vida, una historia, un mito, un relato”.*⁴

Al plantearnos este trabajo no conocíamos las construcciones que podrían originarse a partir de los recuerdos y expresiones de los entrevistados. Pero coincidíamos en que la distancia ideológica y/o moral que podíamos llegar a sentir en relación a ellos -devenidos personajes en la instancia de realización- no suponía una autorización de abuso de poder en la relación, ya de por sí desigual, que suele establecerse entre quienes preguntan y editan el material y quienes acceden a ser entrevistados.

4 Candau, Joel. (2001), Memoria e identidad- Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires. p.13

Entendemos la puesta en escena como la circunstancia y modalidad con que se abordan los sujetos en la instancia de filmación. En *Distancias...* propusimos una puesta en escena austera, despojada de elementos adjetivos. Prima el ascetismo y cierta convencionalidad. La puesta en escena supone decisiones previas en las que coexiste el posicionamiento ideológico con la búsqueda expresiva.

Las personas entrevistadas están en cierta intimidad con su espacio –exteriores o interiores de sus viviendas- y sus objetos. Tomados con cierta frontalidad en planos cercanos pero no abusivos. No hay búsqueda de espectacularidad en movimientos de cámara, iluminación, encuadres. Desde lo que el documental expone, las tomas editadas representan momentos de conciencia del dispositivo de filmación por parte de los entrevistados. No se habilita el recurso de la avanzada sobre la vulnerabilidad de quien otorga la entrevista, afín a algunas estrategias documentales.⁵

Es posible notar una marca de distancia en la objetivación: el “dejar hacer y decir” a los entrevistados; la decisión de no invadir la intimidad de sus historias con la violación de un primer plano o un zoom de la cámara. Los hablantes a la cámara están en espacios que les son propios y privados. Sólo en una ocasión se nos propone el cruce del entrevistador al espacio del entrevistado: en el interior de una de las secuencias en que la entrevistada despliega sobre una mesa las fotos que conserva de su padre. Por fuera de este momento, la *distancia*, tal como viene enunciada ya desde el título del film, permanece sin transgresiones.

Los testimonios han sido seleccionados según la prioridad del recuerdo directo de la experiencia, no solo bélica, sino del proceso posterior vivido en Argentina, particularmente en Santa Fe. Pero si bien hay un “recuerdo común” que los une y agrupa las experiencias alrededor de episodios vividos por cada uno de ellos, otorgándoles un sentido, no podemos sostener que hay un “recuerdo compartido.”⁶

Los recuerdos compartidos suponen un entendimiento narrativo que no está presente en el caso de *Distancias...* En consecuencia, cada uno de los testimonios funciona con un carácter diferente dentro de la estructura general de la película, incorporando puntos de encuentro a la vez que contradicciones internas y matices diferenciadores entre sí.

⁵ Nos referimos a un recurso que parece más vinculado a ejemplos de abordaje televisivo. En cuanto a largometrajes documentales, un caso paradigmático de esto puede encontrarse en los trabajos de Michael Moore (*Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004) , entre otros.

⁶ Mudrovic, Ma. Inés (2006) “Trauma, miedo y memoria, en *Miedos y Memorias en las sociedades contemporáneas*, Comunicarte, Córdoba, pp. 215-216.

Distancias... no reconoce citas ni participaciones eruditas. Tampoco muestra voces contundentes desde otro lugar; ni desde la autoridad de otros discursos del saber, ni desde otras memorias comunicables que pudieran representar un *otro lugar histórico / político...* Se configura así un universo en cierta forma cerrado, que puede guiar en la construcción de una certeza: más que un desarrollo abarcador de una serie de acontecimientos históricos, la puesta documental indica que son estos mismos personajes portadores de testimonios los que se convierten en motivo de análisis.

Sus sucesivas intervenciones construyen una línea histórica a la que todos aportan. Pero más allá de esa línea, lo que relatan no se constituye como un discurso único. En algunos casos, sin estridencias, las contradicciones se develan a través del testimonio mismo (como es el caso de la opinión sobre la voluntad de quedarse o volver a Alemania en el momento de la deportación); y en otros, es la retórica del relato la que expone matices a una mirada atenta (un ejemplo de esto es la secuencia en la que el ex marino y la hija de uno de ellos presentan al Comandante Langsdorff).

Si la enunciación del film ha puesto en un primer plano los testimonios y estos exponen sus fragilidades y contradicciones, no es posible pensar que el discurso de la enunciación coincida con el de los entrevistados. Quizás corresponda pensar que es a través de ellos que la enunciación porta un discurso.

2-b- La estructura

Para el diseño de las secuencias de *Distancias...* tuvimos en cuenta la necesidad de constituir una línea histórica, (cuya dominante es, necesariamente horizontal) y de marcar etapas en esa línea; pero a su vez, la importancia de otorgar espacio a las historias particulares y, entre ellas, diferenciar una, que si bien conceptualmente se sostuvo desde el silencio, sensorialmente es quien soporta el único sonido musical que recorre el film.

Propusimos así, en relación a la estructura como diseño de la “forma” de un film, emparentar la de *Distancias...* con el diseño propio de una partitura musical: una línea regular melódica (la historia de Franz)⁷, atraviesa los cinco bloques o segmentos que constituyen el film generando el hilo conductor que “cose” todas las historias, desde el principio al fin.

⁷ Franz Schneider, ex tripulante del Graf Spee fallecido.

De manera virtual, su estructura estaría dada por un segmento de desarrollo horizontal sobre el que se disponen, rítmicamente, cinco segmentos sucesivos uno respecto del otro y vinculados al que les sirve de sostén. Cada uno de los cinco se identifica con un intertítulo que designa un espacio-tiempo en el que caben las historias individuales. Cada aparición de la línea melódica rectora –un segmento de la historia de Franz- mantiene a su vez relación con los otros cinco. En este tejido de “costuras” en horizontal y vertical, aparentemente sencillo, se construye la urdimbre que soporta la estructura como forma semioculta del film.

Creemos posible hablar de núcleos e intervalos en el diseño general de una estructura rítmicamente alterna. En términos estrictamente cinematográficos cada uno de esos cinco bloques -o núcleos- constituye una secuencia. Y las apariciones de Franz, por su función dentro del relato, operarían como intervalo. A esta enumeración sumamos la secuencia inicial que opera como introducción y contiene los primeros títulos.

Llamaremos secuencia a una unidad de sentido dentro de la totalidad del film. El eje de cada unidad secuencial lo define, en *Distancias*, la suma de los testimonios en torno al tema central enunciado ya en la identificación de la secuencia.

Explicitamos más esta descripción de estructura: en la secuencia soportada por los títulos iniciales, la polifonía de voces requiere espectadores atentos para una información que se ofrece con reticencias. Primero serán las voces de los entrevistados, luego dos fotografías cruciales en manos de alguien no identificado -ambas con alta carga informativa- que nos hablan de aquellos aludidos por las voces. Sabemos de ellos en ausencia todavía. La secuencia está designada por un nombre, concretamente el título del film: **Distancias**. Todas las voces tributan a esa designación: “*Mi papá nació...*”; “*He nacido...*”; “*Nació...*”. Tenemos ahora otro dato indicial: alguien habla por sí mismo, su acento lo revela alemán de origen. Sabemos, entonces, que es un ex tripulante. Las otras voces refieren en tercera persona, sabemos que son familiares directos: hijas, esposa. Las voces nos sitúan en un contexto espacio temporal: todos hablan desde el aquí y ahora, en referencia al allá, antes. Desde el presente -que es el único tiempo real del cine- las voces en off de los entrevistados nos sitúan en el espacio- tiempo pasado en que nacieron sus familiares.

Son los primeros minutos del film y ya está planteado su género, inferimos el tema, podemos hipotetizar acerca de la forma como está construido, concebimos una expectativa respecto de la realización y del modo de operar de los realizadores.

Dejamos en este punto el análisis de la presencia del realizador a través de la estructura del relato entendida como forma legible, para dar lugar a otra “vidriera” en que también la enunciación se hace presente.

2-c- Los textos escritos

Los textos escritos que acompañan al material de archivo y los intertítulos utilizados para separar las secuencias se constituyen en una clave más directa sobre el lugar de la enunciación.

Los primeros -escritos al pie del material de archivo- son escuetos, de carácter meramente informativo y parecen operar sólo a los fines de la estructuración del relato. Sin embargo, vemos en un caso, cómo el tratamiento diverso de una misma cuestión (el envío de los marinos a Santa Fe), realizado a través de dos de los testimonios y de estos textos, se constituye en recurso diferenciador de los testimoniantes entre sí y de quien narra.

Los intertítulos separadores entre capítulos o secuencias son, en orden: Alemania: el ideal, el deber, la aventura / La guerra: la voluntad, el destino / Santa Fe: la pausa, la guerra lejos / Los matrimonios y el fin de la guerra: quedarse, partir, volver / Santa Fe desde entonces: lo legado, lo silenciado, la identidad construida.

Las expresiones contienen una ubicación espacio-temporal y las variables que parecen operar en las conductas o condicionantes de los marinos desde y sobre los cuales se producen los testimonios.

Sólo en el caso de la secuencia denominada *Santa Fe, la pausa, la guerra lejos* es posible identificar un sentido único aglutinador; y esto es así porque presenta un capítulo donde los testimonios aportan a una línea casi sin variantes.

En la secuencia final, las expresiones... *lo legado, lo silenciado, la identidad construida* implican una sumatoria e incorporan en esa suma a los marinos y a quienes hablan por ellos.

Los textos de los intertítulos se presentan así como un andamiaje que sostiene y resalta la unicidad o la disparidad en los testimonios, y que conduce a un desplazamiento importante en la consideración de los personajes: desde aquellos que nacen en Alemania en los años 20 hasta quienes relatan desde el hoy, a comienzos del siglo XXI, bosquejando -al menos parcialmente- sus rasgos identitarios.

2-d. El material de archivo audiovisual y las fotografías.

“Entre dos posibilidades de discurso (no se sabía nada / no se quería saber) Lanzmann trabaja con la idea de que aun los gestos menos hostiles llevan la carga de la época”⁸

El material de archivo audiovisual aparece recortado como ventana de menor tamaño en el encuadre, con sonido asociable a una proyección. Sólo se hace presente en las primeras secuencias de Alemania y de la guerra.

De todos los marinos cuyas historias se presentan se ha conservado un álbum. Sólo en un caso el álbum es el original del barco, impreso en Alemania, con las imágenes del régimen nazi en las primeras páginas. Los otros se construyen en Argentina, con fotos que se compraban entre aquellas que habían pasado una previa selección de parte de la oficialidad y constituyeron una especie de memoria fotográfica *institucional* de los acontecimientos, desde el lugar de registro realizado por los fotógrafos aficionados y profesionales del barco. Es por eso que similares imágenes se encuentran en familias diversas; la coincidencia que muestran remite básicamente al Comandante Langsdorff, a los sepelios en Montevideo y Buenos Aires y al hundimiento del Acorazado.

En más de un momento, lo que se cuenta a través de las imágenes de archivo audiovisual tiene su continuidad en las fotografías que los tripulantes conservaron en sus álbumes. Los testimonios así pueden comenzar sobre las imágenes en movimiento o terminar sobre ellas; realizando un enlace casi redundante con las fotografías de los archivos personales. La intención no ha sido solamente formal.

Un episodio -el saludo del Comandante Langsdorff en el sepelio de los marinos en Montevideo- es mostrado en tres ocasiones: una pertenece a la fotografía que el ex marino posee en su álbum; mientras él relata en off; luego, la imagen de archivo en movimiento; luego, en una secuencia silenciosa, en la línea de imágenes que sugiere la historia vista desde los recuerdos de Franz. Mientras el testimonio habla del saludo de Langsdorff, resaltando que no era un saludo nazi; la imagen repetida nos muestra, al lado del comandante, más de una persona realizando el saludo, entre ellos, el más visible, un sacerdote, que parece dudar al hacerlo. Mientras el ex

⁸ Sarlo, Beatriz, sobre Shoah.

marino sigue viendo el saludo de su Comandante, los espectadores han sido conducidos a ver los otros gestos de la imagen.

En dos casos, las hojas del álbum están escritas –unas en alemán y otras en castellano- y con improntas de dibujo o diseño diferentes. Esto refuerza la idea de una actitud personal distinta frente a la organización de los objetos y de las imágenes que conservan la memoria de estos hechos.

Las fotografías tomadas en Santa Fe representan rasgos de la vida social de los marinos: momentos de playa, probando el mate, situaciones de festejo. En algunas de ellas se reconocen, juntas, las banderas nazi y argentina, colocadas en una pared del fondo o sobre un árbol de navidad. En off, los entrevistados relatan características de la vida de los marinos en Santa Fe: desde noviazgos y paseos a construcción de un salón de fiestas. En algún momento, se deja estar al silencio, para que otro entrevistado siga con el relato. El ritmo es moroso; lo que vemos y oímos no debe pasar sin ser procesado. Este montaje, este vínculo establecido entre imágenes y testimonios, más allá de que parecen ir en el mismo sentido, buscó algo que se asemeja, al menos, a cierta incomodidad. La guerra está sucediendo en ese mismo tiempo y está ausente del relato concreto: se cuela a través de los signos y apela a todo el bagaje previo y potencial de cada espectador; a todo lo que sabe y puede aún seguir investigando.

En otro momento, percibimos imágenes seleccionadas y secuenciadas en sentido diverso al contenido que se emite verbal, resaltando también una voluntad de discurso por encima de la función descriptiva. Un ejemplo de esto es el relato de la hija de uno de los marinos -leyendo un texto escrito por su padre- en referencia a la estadía en Buenos Aires. La solemnidad en la lectura es evidente, pero sin embargo, las dos imágenes que la acompañan hablan de momentos de recreación; una de ellas, por ejemplo, muestra al marino practicando tiro al blanco, frontal al espectador.

La incomodidad y la divergencia a la que aludimos constituyen otras claves de la enunciación en su intento de movilizar al espectador, de hacer visibles los gestos menos evidentes del relato.

2-e- La construcción de los personajes y el vínculo con el espectador

*“Un film que trasmite experiencias y conocimientos aun no acabados, inconclusos y que invita a los espectadores a completarlos y cuestionarlos críticamente, convierte a estos en coautores y protagonistas vivos del mismo, a la vez que les reconoce su condición de sujetos de la historia“.*⁹

Los personajes que estos entrevistados componen son presentados con espesor, no lineales o planos. Ese espesor viene dado porque, desde el lugar de la enunciación, no les ha sido negada la contradicción, el toque humorístico o la posibilidad de conmover al relatar una pérdida o una ausencia. El espectador puede responder de diversas maneras a ese fluir emotivo; pero algunas disonancias del relato lo condicionan a mantenerse alerta en su reconocimiento racional de informaciones, ideas y valores. Podríamos decir, que, de alguna forma, los entrevistados le demandan al espectador una distancia crítica.

Es posible pensar que el espectador recepciona, en primer lugar, un orden de acontecimientos, pero además varias actitudes de memoria sobre esos hechos; lo que habilita, también, la puesta en crisis de una memoria-hábito y la generación de resonancias en la historia reciente y en el presente.

Defender la adhesión del pueblo alemán a Hitler por haber cumplido con sus promesas económicas, o ubicarlo como víctima fácil de manipulación por su apoliticidad; resaltar una identidad personal *pacifista* o *apolítica*, son algunas de las formas a través de las cuales estos personajes, aparentemente *simpáticos* o emotivos en mayor o menor grado, realizan, casi imperceptiblemente, su descargo frente a la Historia.

Las memorias de los testimoniados pueden o no estar en conflicto con su identidad y sus elecciones del pasado, pero no lo reconocen en el film como voluntad manifiesta. Nos preguntamos: ¿por qué el silencio?, ¿por qué se elude o se ironiza? Cabe suponer que por convicción, o por conveniencia, o por imposibilidad moral, entre otras posibles respuestas... El espectador advertido, con su bagaje de competencias previas y guiado por algunas claves de la enunciación, debe realizar su operación interpretativa para situarse frente a lo que se le cuenta, indagar incluso por fuera de sí mismo y del documental; proponerse conocer, en suma, aquello

⁹ Octavio Getino, s/m/d.

sobre lo que no se le ha dado respuesta en el film. Y entonces, cerrar, de alguna forma, la mirada personal; generar dialécticamente una síntesis que servirá para seguir tejiendo un vínculo con la historia, la política, la cultura.

3- Las repercusiones y algunas reflexiones sobre el documental y la memoria

*“Para toda actividad intelectual, y sobre todo para la actividad artística, hay allí una trampa mortal, enredarse con los elementos superficiales de las cosas, confundir la epidermis y la significación profunda de un hecho”.*¹⁰

Cerrar la edición de *Distancias...* implicó reconocernos en aquellas elecciones que habíamos sostenido y preguntarnos por lo que podía no haber quedado plasmado; conscientes de la responsabilidad que el propio material requería.

La presentación se realizó desdoblada, una primera función para familiares y testificantes, y otra para la comunidad en general. Habilitamos una dirección de correo además, para que puedan expresarse quienes no tenían oportunidad o deseos de hacerlo en la función.

Se generaron entonces algunos comentarios corteses, otros de genuina salutación, y algunos menos convencidos y hasta increpantes.

A los propios protagonistas y familiares les faltó desarrollo mayor de cada una de las historias, y un tratamiento que de alguna manera se acerque al “homenaje”. A los interesados en la historia les faltó más presencia de la guerra con su desarrollo de causas, consecuencias, estrategias, etc.; a quienes buscaban la condena ideológica al nazismo les faltó voces o textos contundentes y quizás las imágenes de svásticas en situaciones cotidianas provocaron rechazo e incomodidad.

Somos conscientes que el contenido de los testimonios y de las fotografías, tal como aparecen en la estructura del documental, presentan una función perturbadora para muchos espectadores. Sugiere un tránsito incómodo que cuestiona a quienes hablan y a quienes escuchan o se disponen a ello. Un relato de memorias afecta sensibilidades y más cuando se vincula a temáticas dolorosas, traumáticas, en un contexto más amplio de la historia.

¹⁰ Beceyro. Raúl (2005) *Ensayos sobre fotografía*. Paidós estudios de comunicación. Buenos Aires, p. 82.

En este sentido observamos que las interpretaciones acerca de *Distancias...* aludieron muchas veces a las realidades extrafílmicas o extradiscursivas, pretendiendo encontrar confirmadas funciones pedagógicas o de ejemplificación histórica. Cuando esa referencia no era evidente, el impacto de algunas imágenes y el espesor de los personajes condujeron a una pasividad o parálisis negadora de parte de algunos espectadores.

Las cualidades propias del cine documental -en tanto trama textual- refieren a la producción de vínculos conflictivos entre el lenguaje, los textos, los discursos, la cultura, como afirma Grüner¹¹. Al tiempo que la memoria interroga sobre las maneras en que los sujetos construyen un sentido del pasado y cómo se realiza ese pasado en el presente, en un trabajo de resignificación, de reconstrucción activa.

Distancias..., al involucrar aspectos referidos a la *memoria*, se conecta con la dimensión del *olvido* –constitutiva de aquella- y con el problema de la transmisión. Presuponemos que aquél que “transmite” desde un relato de memorias lo realiza de manera fragmentaria, selectiva y subjetiva. Lo aleatorio, además, juega un papel importante en este proceso. Es importante señalar el hecho de que aquello que no se transmite -que no se alcanza a comunicar- es, posiblemente, una porción muchas veces mayor que lo que aparece narrado.

Si consideramos que la memoria no es la historia como narración del devenir histórico, entendemos que significa la presencia del pasado, pero no de todo el pasado, sino de uno que se actualiza en el presente narrado, articulando recuerdos y olvidos y desplazando hechos que para otros pueden tener gran significación.

Distancias... alude, de alguna forma, al juego entre lo *lejano* y lo *cercano* descrito por Benjamin; lo *cercano* es para él lo inmediatamente a mano, lo que no requiere ser sujeto al conflicto de las interpretaciones; lo portador de una engañosa “transparencia comunicativa”¹². Esto correspondería a una primera lectura que puede realizarse del documental, centrada en lo más simple y anecdótico, en la vivencia localista... Lo *lejano* es lo que prefiere un recorrido indirecto para reflexionar, expresar la complejidad, demostrar la opacidad de las memorias, sin abandonar nunca la formulación conceptual.

¹¹ Grüner, Eduardo (2001), *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. NORMA, Buenos Aires.

¹² Grüner, pp. 86, 87.

4 - A modo de conclusión.

Desde el comienzo, fuimos conscientes de la condición política del film, en tanto implica una determinada ética de realización y de vínculo con el espectador, como parte de una búsqueda de reflexividad sobre el mundo histórico y sobre el lenguaje artístico que lo aborda.

Esta actividad reflexiva que se pretende en el espectador es la que justifica, precisamente, un cine no conductista. Y es ahí que está justamente la evidencia de que lo político, en su acepción profunda, no va en el sentido de la simplificación y la linealidad. Por eso es interesante pensar un cine que busca un discurso abierto a una realidad compleja, donde la política es parte del descubrimiento de esa complejidad del mundo, dentro y fuera del hombre.

Resulta sugerente reflexionar sobre la afirmación: “*Y cualquier espíritu libre ha de plantearse, antes que nada, eludir el chantaje de tener que pronunciarse a favor o en contra*”.¹³ Las representaciones sobre el nazismo o de realizaciones que rozan su temática se enfrentan a ese dilema. Con esta cita el autor nos permite acercarnos a pensar en producciones no estereotipadas y en búsquedas incisivas, lo que no nos exime de pensar al documental como político y desde una perspectiva profundamente ética en términos de realización.

“No hay una responsabilidad social sino responsabilidades diferentes, específicas, plurales, que comprenden a distintos actores. Unas responsabilidades no diluyen a las otras. De la misma manera, no es posible construir una memoria sino memorias, también plurales que, si pretenden algún ‘pasaje’ de lo vivido, no eludan la reflexión sobre lo actuado, por más incómoda que pueda resultar.”¹⁴

¹³ Ferrer, Christian (2007), “Mal de ojo. El drama de la mirada”, en *Cine y totalitarismo*, La Crujía, Bs. As., p.148.

¹⁴ Calveiro, Pilar (2001) “La memoria como futuro”, en *El Rodaballo Revista de Política y Cultura N° 13*, Buenos Aires, p.58

Referencias Bibliográficas:

Amado, Ana (2003), “Ficciones Críticas de la Memoria”, en la **Revista Pensamiento de los Confines N° 13**, Buenos Aires, FCE.

Apra, Gustavo (2007), “¿Existe un cine totalitario?”, en **Cine y totalitarismo**, La Buenos Aires, Crujía.

Aumont, Jacques y Marie, Michel (1988), **Análisis del film**, Barcelona, Paidós.

Breschand, Jean (2004), **El Documental. La otra cara del cine**, Barcelona, Paidós.

Calveiro, Pilar (2001), “La memoria como futuro”, en **El Rodaballo Revista de Política y Cultura N°13**, Buenos Aires.

Candau, Joel (2002), **Antropología de la memoria**, Buenos Aires, Nueva Visión.

De Carli, Guillermo (2004/2005), “Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina”, **Revista Zigurat**, Buenos Aires.

Dipaola, Esteban y Yabkowski, Nuria (2008), **En tu ardor y en tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze**, Paidós Espacios del Saber.

Grüner, Eduardo (2001), **El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte**, Buenos Aires, Edit. NORMA.

Jelin, Elizabeth (2002), **Los trabajos de la memoria**, Madrid, SXXI.

Kossoy, Boris (2001), **Fotografía e Historia**, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada.

Lorenzano, Sandra (Editor) (2007), **Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen**. Buenos Aires /Universidad del Claustro de Sor Juana, México D.F. Ed. Gorla.

Mudrovcic, Ma. Inés (2006) “Trauma, miedo y memoria”, en **Miedos y Memorias en las sociedades contemporáneas**, Córdoba, Comunicarte.

Nichols, Bill, (1991), **La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental**, Barcelona, Paidós.

Ortiz, Áurea y Piqueras, María Jesús (1995), **La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual**, Barcelona, Paidós.

Pereira, Ma. C. y Costantini, P. (2007) “Entre la ‘verdad histórica’ y el discurso didáctico-político. Los lugares de la crítica de la caída”, en **Cine y totalitarismo**, Buenos Aires, La Crujía.

- Queijo, Juan (2007) “Look up, Hannah!” El problema de un pasado moral, en **Cine y totalitarismo**, Buenos Aires, La Crujía.
- Rémond, René (2006) “La transmisión de la memoria”, en **¿Por qué recordar?**, Buenos Aires, Granica.
- Ricouer, P. (2006) “El olvido en el horizonte de la prescripción”, en *¿Por qué recordar?*, Buenos Aires, Granica.
- Rosestone, Robert (1997), **El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia**, Barcelona. Ariel.
- Rossi, María José (2007), **El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento**, Buenos Aires, Topía.
- Rouso, H. (2006) “El estatuto del olvido”, en **¿Por qué recordar?**, Buenos Aires, Granica.
- Sarlo, Beatriz (2005) **Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión**, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Schmucler, Héctor (2000), “Las exigencias de la memoria”, en **Punto de Vista, N° 68**, Revista de Cultura, Buenos Aires.
- Vezzetti, Hugo (2002), **Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina**, Buenos Aires, Siglo XXI.