

Citar como:

Bolcatto, Andrea- “Formas de representación de la memoria: la fotografía en el cine documental. Análisis de una producción filmica local”, ponencia presentada en el Segundo Congreso Nacional sobre Problemáticas Sociales Contemporáneas, Facultad de Humanidades y Ciencias-Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2003. Edición en línea en <http://www.narrativas-memoria.com.ar/>, diciembre de 2010.

“Formas de representación de la memoria: la fotografía en el cine documental. Análisis de una producción filmica local”

Por Andrea Bolcatto

Introducción

El presente trabajo forma parte de exploraciones alrededor de la construcción de la memoria que venimos realizando dentro de un proyecto de investigación colectivo en donde rescatamos el cine/video documental. En esta ocasión nos interesa seguir pensando acerca de las mediaciones, intersecciones de la memoria individual y colectiva, la dinámica del recuerdo y olvido, el juego del pasado y presente desde objetos y medios y documentos de la memoria, la fotografía en el cine y el cine documental mismo.

La propuesta se viabiliza a partir de analizar una producción filmica local, “*Fernando Paillet, fotógrafo. (Ensayo)*”, producida y dirigida por Patricio Coll, realización del Centro de producción de cine y video de la UNL, 1991, de 58 minutos de duración, cuyo guión pertenece a P. Coll y Luis Príamo. Este trabajo monográfico (ensayo) se concentra en exponer cómo la obra de F. Paillet, fotógrafo de Esperanza (1880-1967) había documentado las huellas y rastros del pasado de esplendor del centro de la pampa gringa y las personas de esa comunidad. Resaltamos aquí la conformación de una trama textual y visual desde el uso de la fotografía –archivo fotográfico de Paillet- que nos ubica como testigos de ciertos hechos y personajes y plasma valores y vínculos que se presentan como fragmentos discontinuos en su selección primera pero que permiten, intencionadamente, desde lo visible y lo que se deja fuera, recrear en el documental un significado posible.

Presentamos la exposición como un recorrido, un viaje posible, selectivo, en donde en una primera parte abordamos la problemática de la memoria intentando vincular, dar cuenta de los pasajes de la memoria individual y memoria colectiva. Como indagar los mecanismos de transmisión, el lenguaje y medios nos permiten articular los niveles anteriores de la memoria, en la segunda parte presentamos algunas cualidades y particularidades de formas de representación y vehículos de la memoria: el cine documental y la fotografía. La serie de preocupaciones trazadas en este recorrido finalmente guían y articulan el análisis del documental que particularmente seleccionamos en esta ocasión. En un nuevo

recorte intencionado no abordamos exhaustivamente la película y eludimos el procedimiento de una narración lógica. En esta tercera parte nos detenemos en ciertos momentos del documental, en las llamadas “paradas de la memoria” desglosando aspectos que entendemos significativos. Anticipamos que cantidades de cuestiones teóricas y técnicas han quedado fuera, quizás más por torpeza que por ocultamiento, como resultado del mismo proceso de análisis en tiempo acotado.

I- Pasajes de la memoria.

El acercamiento al abordaje y análisis de la construcción de la memoria puede realizarse desde múltiples recorridos. En nuestro caso no compendiamos la categoría memoria relevando teóricamente sus distintas perspectivas, sino que proponemos una vía particular, en el intento de situarnos en la relación compleja entre memoria individual y memoria colectiva.

Esta preocupación no es azarosa, sino que resulta del abordaje realizado en anteriores trabajos dentro del proyecto de investigación, en donde trazamos una línea de indagación que involucra al cine documental y la memoria desde la selección de determinadas películas que tienen un ingrediente común, un tono similar, cual es la presencia de “personajes” centrales sobre los que se edifica una historia, un guión, un argumento.

Ahora bien, ¿cómo es posible que desde el relato individual, en donde se exponen las experiencias subjetivas de un personaje se encuentren registros de la memoria colectiva? Halbwachs había anticipado que efectivamente podíamos acercarnos a ello comprendiendo cómo los sujetos actúan y resignifican sus sentidos dentro de marcos de representación más amplios, los denominados marcos sociales.

Si esto es así ¿cómo dar cuenta de esos “pasajes” de memorias? Ello es posible, vimos, a través del lenguaje, mecanismos de transmisión que permiten articular el nivel individual y colectivo de la memoria. Vimos también que uno de los lenguajes y mecanismos lo constituye el cine y, también, la fotografía.¹ Referir a ese pasaje o encuentros de “memorias” nos enfrentaba a clásicos dilemas: lo individual-social, lo subjetivo-objetivo, lo particular-general, y a cómo dar cuenta de estos dilemas.

Por otro lado se nos planteaban dudas, ¿todas las experiencias subjetivas, individuales, tienen su correlato en memorias colectivas, compartidas por un grupo o comunidad en cuanto a su manifestación y significado? ¿O es que en realidad se trata sólo de posibles mediaciones entre la memoria individual y colectiva?

¹ Sobre las consideraciones y características peculiares de estos medios volveremos más adelante.

Para empezar a “echar luz” sobre esta complejidad nos valemos de los clásicos aportes de W. Mills², quien entendía que los individuos pueden hacer uso de una cualidad mental, la denominada “imaginación sociológica”, que permite y ayuda a los individuos a usar las experiencias cotidianas y a realizar recapitulaciones lúcidas de lo que ocurre en el mundo y de lo que quizás esté ocurriendo dentro de los mismos. Así, afirma que existen inquietudes personales vinculadas al ámbito de lo privado, a áreas limitadas de la vida social, que quedan circunscriptas a la biografía. Sin embargo, si desarrolláramos esa cualidad, podríamos adquirir una conciencia de sí posibilitando vincular las inquietudes personales con problemas públicos, entendiendo que en algún punto lo que nos sucede *aparentemente* como inquietud individual es posible en virtud del mundo que rodea, que permite el suceder de dichas inquietudes, a la vez que a través de éstas modificamos los marcos sociales de interacción. Captar los puntos de intersección de las inquietudes y los problemas públicos, de la biografía y la historia, exige interrogarnos sobre las peculiaridades y ocurrencias de nuestro entorno y de la comunidad, así como de nosotros mismos, entendiendo que estamos sucediendo en una contemporaneidad histórica.

La película que nos interesó analizar en esta oportunidad, *“Fernando Paillet, fotógrafo. (Ensayo)”*, contiene precisamente estas referencias; las preocupaciones de Fernando Paillet y su interés temprano por documentar desde la fotografía las particularidades y vida de su comunidad ejemplifican esta intersección analítica y comprensiva de un mundo que trasciende lo individual/biográfico y articula momentos de una memoria colectiva. Anticipamos lo comentado por el realizador al respecto: *“Nosotros estábamos haciendo una especie, no de biografía, una especie (nosotros lo decimos) de ensayo, un trabajo monográfico. Entonces había una serie de matices, de cortes parciales que son los que explican momentos de la vida... La intención era develar (...) que el trabajo (de F. Paillet) siempre estaba enlazado con una mirada abierta de la realidad que tenía que ver con intereses como artista, de intereses por documentar la vida del pueblo, de tener una mirada crítica. En cierta manera lo único que nosotros eludimos son ciertos aspectos biográficos que no considerábamos relevante de su vida privada...”*³

De todos modos queríamos hacer una aclaración teórica para no caer en riesgos analíticos. Esto es, desde este marco conceptual no queremos adherir al absolutismo de pensar que todo lo individual/privado es colectivo/público. Por el contrario, las inquietudes, lo individual, las experiencias *no son siempre* un problema público o colectivo. Si pensáramos así estaríamos anulando peligrosamente la esfera privada, los pensamientos y la propia individualidad física: el cuerpo; aspectos sobre los cuales hemos tenido -y tenemos- experiencias y justificaciones hasta políticas e ideológicas de grupos, instituciones y del Estado que se atribuyen la invasión frente a todos nuestros asuntos quedando nuestra individualidad expuesta y

² Mills, Wright, *La imaginación sociológica*, Buenos Aires, FCE, 1961.

³ Patricio Coll, director, productor y co-guionista de la película, en entrevista que realizamos el día 2/9/03.

vigilada “públicamente”. Sí reivindicamos la posibilidad de ligar las reflexiones y preocupaciones subjetivas y aparentemente individuales en la emergencia y contribución de la memoria colectiva.

Resulta necesario ahora introducir aquí la mirada desde donde tomamos la noción de memoria. El proceso de la memoria tiene una doble dimensión, una ambivalencia inherente: *el recuerdo* (su búsqueda, lo diáfano) y *el olvido* (su zona opaca, la amnesia, lo ausente).

E. Jelin refuerza esta idea, diciendo que la memoria es un “... concepto usado para interrogar las maneras en que la gente construye un sentido del pasado, y cómo se enlaza ese pasado con el presente en el acto de recordar/olvidar. Esta interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo; es siempre activo y construido socialmente, en diálogo e interacción. Esta noción de memoria contrasta con lo que se suele llamar memoria “habitual” o automática, donde no hay reflexión (...)”⁴

Se distingue además de la memoria emotiva o introspectiva, de esta manera, “es posible recordar haber sido feliz sin por eso ser feliz, como se puede evocar una tristeza pasada sin sentir tristeza en el momento de la evocación, como se puede recordar un recuerdo sin sentirlo (...) *Es lo mismo que decir que la relación presente con el pasado no puede de ningún modo confundirse con una presencia efectiva de ese pasado*”.⁵

Otro aspecto vinculado a la memoria (selectiva, fragmentada, parcial) que nos resultó sustancial para nuestras reflexiones es la consideración de la voluntad / decisión de aquel que pone en juego el acto de la memoria, ya que expresa en qué medida la voluntad se hace proyecto. O expresado de otro modo, el hecho mismo del acto de la memoria implica que se han elegido ciertos recuerdos y no otros y, por lo tanto, la conciencia –aunque sea débil- está operando con un hilo conductor fundado, entre otras, en apreciaciones éticas o valóricas. Por ello la memoria nos sumerge en *instantes de un proyecto*, dentro del marco social de los recuerdos o contextos de evocación. Esta dimensión está fuertemente relacionada con la posibilidad de emerger como tal la “memoria colectiva”.⁶

Por otra parte, nos dice E. Jelin que la memoria tiene un importante papel como *mecanismo cultural* que permite fortalecer el sentido de pertenencia e identidad nuestra. “Las personas, grupos, comunidades y naciones narran su pasado para sí mismos y para otros que parecen estar dispuestos visitar esos pasados, a escuchar y mirar sus íconos y rastros, a preguntar e indagar.”⁷ Precisamente la memoria puede entenderse además como constitutiva de la identidad de los sujetos. Sin la memoria el sujeto se queda en un puro

⁴ Jelin, Elizabeth: “Memorias en conflicto”, en Revista Puentes N°1, La Plata, agosto de 2000.

⁵ Candau, Joel, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002 (las cursivas son nuestras).

⁶ Gabriela Cerruti recupera en sentido similar la idea de que el proceso de formación de la memoria colectiva tiene dos componentes esenciales: las bases institucionales de la memoria y la dinámica social del recordar. Por lo tanto la voluntad tiene ciertos límites de ocurrencia. Artículo “La historia de la memoria”, revista Puentes N°3, marzo de 2001.

⁷ Jelin, E., op. cit.

presente, en tiempo instantáneo, en un suceder de pensamiento en donde la conciencia del recuerdo y de su génesis se desvanece o diluye, de modo que aquella lo dinamiza.

La memoria nos liga al pasado y a la realidad histórica, siempre compleja, contradictoria y múltiple. Por lo tanto, la memoria absorbe y recoge esta complejidad y se plasma en la disputa política de memorias rivales que se activan por encontrar y presentar el sentido del pasado, de aquello que se evoca y de cómo se lo evoca.

Asimismo, las experiencias subjetivas no son reflejos de lo público, entonces no podemos esperar “integración” o “ajuste” entre memorias individuales y memorias públicas. Resultan tensiones, contradicciones, huecos, silencios, conflictos, disyunciones, así como lugares de encuentro y de “integración”.

Por último, a riesgo de redundar en las citas, “pensar en los mecanismos de transmisión, en herencias y legados, en aprendizajes y en la conformación de tradiciones... resulta importante porque permite articular los niveles individual y colectivo de la memoria y la experiencia. Las memorias son simultáneamente individuales y sociales o colectivas, ya que en la medida en que las palabras y la comunidad de discurso son colectivas, la experiencia también lo es (...) la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido.”⁸

II. Vehículos de la memoria

Hablamos de mediaciones, legados, construcción de sentidos compartidos y para esos procesos se precisa medios o vehículos. Es conocido que la tradición escrita, el texto, el manuscrito, predomina en la construcción de sentido y comprensión del pasado histórico. Las fuentes orales en cambio han reclamado una legitimidad que recién ahora va encontrando lugar, y las fuentes audio visuales están disputando ese espacio. Sólo por mencionar un autor, al respecto afirma R. Samuel que la historia oral y la fotografía desde 1960-70 empiezan a vislumbrarse como necesaria para la historia.⁹ En ese marco entendemos la importancia que adquieren el cine y la fotografía como formas de representación de la memoria, como uno de sus múltiples vehículos.

En este trabajo intentaremos dar cuenta de los presupuestos antedichos y de cómo *objetos y medios* de la memoria, la fotografía en el cine y el cine documental mismo se constituyen en un *documento* que nos dan indicios de la dialéctica del tiempo y espacio acercándonos a formas de representación de lo pretendidamente “real”. La fotografía y el cine “revolucionan” la memoria, a decir de Le Goff, ya que

⁸ Jelin, E., op. cit.

⁹ Samuel, Raphael: “El ojo de la historia”, *Entrepasados* N°18/19, Revista de Historia, Bs. As., 2000.

permiten desde lo sincrónico y diacrónico, desde el juego temporal de congelamiento y movimiento, precisar y referir a la construcción de la misma.

B. Kossoy reconoce, respecto de la fotografía, dos momentos débiles: el empleo tardío, apocado de este medio de conocimiento en el trabajo histórico y la escasa investigación de la historia de la fotografía dentro del campo de la cultura. Nos interesa el primer momento desde que afirmamos que, no sin fisuras, la historia oral y la visual: el cine y la fotografía, han venido abriéndose paso de legitimidad como un *documento* posible y necesario para la construcción de la memoria.

Rescatamos, siguiendo a Saraman, que “hay que tomar la palabra ‘documento’ en el sentido amplio, documento escrito, ilustrado, transmitido por el sonido, la imagen, o de cualquier otra manera”.¹⁰

Aproximándonos al cine, puede entenderse como una práctica estética y cultural, que comparte elementos, dimensiones, lógicas, ajustadas a otras prácticas culturales, a la vez que imprime cualidades propias. Contribuye, además, a modificar radicalmente nuestra percepción del tiempo y del espacio. Contrariamente a pensarlo sólo como “imagen en movimiento” sostenemos que el cine es un medio/mundo de imágenes y, a la vez es texto. El cine “muestra” a la vez que “habla” y aquí se producen los *vínculos conflictivos* entre el lenguaje, los textos, los discursos, la cultura.¹¹ En consecuencia los lenguajes filmicos y literarios “caen” en una necesaria y compleja conexión de intertextualidad en el cine, aunque no son equivalentes obviamente. Por ello es que el cine entra en la *disputa* de textos, discursos, lenguaje, imágenes, etc., y pone en juego un verdadero cruce constitutivo, como campo de batalla de estos planos; al fin, un campo de batalla discursivo y, por qué no, político.

El cine documental aspira tener una referencia más bien directa respecto del denominado “mundo histórico”, de manera que se puede producir esa “impresión de realidad” genuinamente pretendida. Pero no solamente está esa relación con el referente que se muestra y del cual se habla, sino que el cine implica una construcción y artificio en donde emerge una realidad interna al propio texto cinematográfico.

En cuanto a la noción de “reproducción” se sostiene que entre el hecho (todos aquellos aspectos de lo “real”) y la argumentación (el lenguaje que lo estructura) no hay una correspondencia pura y directa, no se podría encontrar una correspondencia en forma de reflejo entre imagen-hecho-palabra.

La representación implica que una cosa ocupe el puesto de otra, que una imagen o sonido ocupe el lugar del que fue “tomado”. Ese “tomar” no es una sustracción, hay un hurto potencial en un nivel metafórico, se puede alterar su dimensión connotativa, multiplicar sus significados, hacer extrañas

¹⁰ Kossoy, Boris, *Fotografía e Historia*, Bs. As, Biblioteca de la mirada, 2001.

¹¹ Grünner, Eduardo, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, NORMA, Bs. As., 2001.

yuxtaposiciones. Y en el cine, “la pantalla no es un marco como el de un cuadro, sino un ocultador que deja percibir una parte del acontecimiento”, sustrayendo la realidad a la mirada.¹²

En este trabajo nos interesa recuperar estos rasgos del cine / video documental¹³, en una producción local, “*Fernando Paillet, fotógrafo. (Ensayo)*”, que nos llamó la atención por la temática en particular que toma. Se trata de cómo se recupera la historia de un fotógrafo de la ciudad de Esperanza de fines del s XIX y principios de s XX, video realizado sobre la base de la obra fotográfica de Paillet. Por ello vamos a incorporar entonces aspectos de la fotografía que reafirman su condición de documento histórico potenciado por la intención o conciencia del autor sobre la importancia de lo que se estaba documentando.

En este sentido, vamos a sugerir conexiones particulares que resultan de este video en particular, por el uso especial de las fotografías como imagen fotográfica.

Respecto de la fotografía en general, su *naturaleza testimonial* brinda la posibilidad de autoconocimiento y recuerdo, de creación artística, de documentación y denuncia. Encontramos que todos estos niveles e interpelaciones posibles están presentes en la obra de Paillet, la conciencia de su pasado familiar, los autorretratos, la mixtura técnica de pintura y fotos, los momentos de la música, el cuidado en la realización de las fotos (el escenario, vestuario, condensación de una idea artística), el interés por documentar su región, los oficios, las labores pequeñas y grandes de la gente, los lazos de la comunidad (registro que notamos en la tercera parte de este trabajo).

La fotografía nos brinda una historia “alternativa”, su aporte al conocimiento del mundo, fragmentario en términos visuales y contextuales, igualmente nos ayuda a mejorar y completar la comprensión del pasado. Y a través de estos indicios podemos acercarnos a un análisis de la dialéctica del tiempo y espacio de la imagen y de la historia.

La fotografía nos acerca a las expresiones culturales, sociales, económicas de los individuos y su entorno a través del registro de paisajes urbanos y rurales. Como documento visual asimismo nos intriga y revela un cúmulo de información y detona emociones desde la sobrevivencia de escenarios, personajes y objetos desaparecidos.

Explorar esa información que la fotografía como documento posibilita es una tarea compleja, ya que nos sitúa por fuera de su consideración clásica o usual: ser una ilustración del texto. (Estamos, en cambio, más habituados a que tanto el cine como la fotografía actúen como espacios recreativos y artísticos y, muchas veces, encontramos en congresos y jornadas que luego des debate académico se organizan ciclos

¹² Cita de André Bazin, extraída de Cherry, Teresita, *Elementos del lenguaje audiovisual/1*, Copia mimeo del Proyecto de “Cine y construcción de la memoria”, UNL, Santa Fe, 2002, p.1.

¹³ A los fines expositivos se incluirá frecuentemente esta dupla cine /video debido a que se apela a aspectos o sentidos de estos en forma indistinta.

y muestras con carácter accesorio o ilustrativo al tema convocante). Es necesario involucrarse en las significaciones –buscadas y potenciales- de este recurso como otra forma de elucidación del pasado y la memoria; así como mantener el desafío de formularle las preguntas adecuadas en ese intento.¹⁴

Resulta entonces, en esta recuperación y resituación la fotografía propone tender un puente entre pasado y presente y permite reconocer sujetos semejantes a nosotros. Como afirma Samuel, permite “ver al S. XIX con los ojos del S. XX (...) y ver que entonces podía ser ahora”.¹⁵ En esta alteración temporal, el pasado se ofrece como alternativa del presente y no solo como su antesala.

De todos modos ¿es el pasado el que se comunica a través de las fotografías? El mismo autor plantea una inquietante relación “es el conocimiento que llevamos a ellas lo que las vuelve significativas desde el punto de vista histórico, transformando un residuo más o menos casual del pasado en un ícono precioso”. La provocación está hecha para no quedarnos en el análisis formal y rescatar una mirada crítica hacia ella. De eso se trata, de poner en relieve los vínculos, registros, evidencias en el nuevo encuadre que rearma los contextos originales de producción.

Por último, en cuanto a lo temporal, creemos que en la fotografía confluyen, paradójicamente, una naturaleza estática: el tiempo congelado, la memoria cristalizada, congelada, detenida (volvemos a las fotografías y nos vemos como éramos hace tiempo, nos devuelve una sensación de algo muerto en ese sentido) y una naturaleza dinámica, el proceso del recuerdo, el tiempo histórico, el reflejo de existencias y paisajes pasados en un documento que los sobrevive.

III. Estaciones de la memoria

Particularmente la fotografía en el cine documental nos ubica más cercanamente a la cuestión de la representación de lo “real”. Nos muestra casi naturalmente esa “impresión de realidad” aunque sabemos ocurren omisiones, selecciones, intenciones que a través del montaje, el escenario y el decorado proponen una forma estética e ideológica de representación.

Y el video documental va a organizar ese conjunto de impresiones discontinua, operando una nueva selección, intenciones, subjetividades y conocimientos específicos en el intento de recobrar el documento histórico y situarlo nuevamente. Así como el fotógrafo hiciera antes, el cineasta / videasta actúa como un “filtro cultural”, a través de las operaciones de encuadre, montaje y la especial modalidad de representación escogida en el documental.

¹⁴ Samuel, R., op. Cit.

¹⁵ Samuel, R., op. Cit.

Nos estacionamos ahora en la producción documental local escogida, “*Fernando Paillet, fotógrafo. (Ensayo)*”.

III. 1. Modalidades de representación.

Siguiendo a B. Nichols, los documentales pueden analizarse a partir de distintas modalidades de representación, entendidas como formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto. Las modalidades de representación que reconoce el autor son: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Si bien cada una de ellas ha tenido predominio en regiones o países determinados y pueden referirse a periodos concretos, estas pueden combinarse y alterarse al interior de películas determinadas, yuxtaponiendo rasgos de una y otra.

Entendemos que el documental seleccionado se corresponde con la *modalidad de representación expositiva*. Esta es la más cercana al ensayo o informe expositivo clásico. Así, el texto se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. La forma especial que adopta el mismo es la del *comentario* que tiene una función de dominante textual. El realizador aparece claramente como autor a través del argumento que se expone y cuya autoridad es clara. Su presencia no es directa sino que está representada por aquel *comentario*. En nuestro caso de “*F, Paillet...*” se acude a un presentador que sostiene el relato utilizando la voz en off, con el fin de hacer hincapié en la impresión de objetividad y en aludir directamente al espectador. En este documental, además, los temas ordenados no hacen referencia a los procesos a través de los cuales se han recogido los diferentes elementos necesarios para su realización, adoptando otro rasgo recurrente de esta modalidad. Si bien es característica de la modalidad expositiva el uso de imágenes que se utilizan como ilustración o contrapunto al comentario, aquí vamos a observar una especial variedad ya que el manejo de imágenes fotográficas pasan a ser centrales en la construcción del propio argumento, alterándose la función simplemente ilustrativas o informativa.

Si bien se aprecia que se han incorporado entrevistas en la etapa de investigación, el resultado está incluido en la lógica textual sin hacer referencia explícita a ellas. Los testigos no determinan el tono y la perspectiva del documental, reafirmando que la autoridad pertenece al propio texto más allá de cuáles fueron los datos y documentos probatorios.

El montaje está al servicio del argumento y no al fin de lograr una continuidad espacial y temporal, así veremos que las imágenes fotográficas se incorporan al documental dentro de un orden o secuencia que responde a capítulos temáticos en donde lo temporal se yuxtaponen.

Así se logra un despliegue que envuelve al espectador en tanto que lo que se presenta tiene una cierta conexión lógica. El no apelar a la puesta en duda o a argumentos contradictorios es un elemento importante de esta modalidad. Tan sólo por mencionar un pasaje ejemplificador de esto último, se afirma en la película *“Estas fotos fueron tomadas por Paillet porque estos lugares eran vestigios de hechos históricos”* (voz en off del relator), reafirmando la autoridad textual que ha articulado el realizador.

III. 2. Notas sobre el documental y el uso de las fotografías¹⁶

El documental está realizado sobre la base de textos y ensayos de Luis Priamo, autor de un libro sobre Fernando Paillet y coguionista del documental junto con Patricio Coll, al que le corresponde la producción, dirección y música. Se utilizaron casi 1000 fotografías¹⁷ (imágenes fotográficas) que fueron filmadas separadamente por Darío Díaz y Celia Pagliero *“de acuerdo a un plan muy meticoloso que nosotros le dimos”*¹⁸. La película se concluyó al cabo de dos años aproximadamente. Estos breves datos son importantes al momento de analizar aspectos del documental, ya que se han intentado cuidar muchos detalles tales como la inclusión del material de imágenes fotográficas, los textos, la investigación en Esperanza, la elección de la música, etc., que se articulan en el resultado final.

El uso de las imágenes fotográficas aquí es particular y específico, ya que el tema convocante es la obra de Paillet (el compendio de sus fotografías en un alto porcentaje del período profesional comprendido desde 1893 a 1940 y su organización en su archivo histórico-fotográfico).

El realizador se concentra en recuperar al fotógrafo, al realizador del documento original, pero no desvinculando su estilo artístico, sus referentes y su forma de documentar una época. Ello se nota, por ejemplo, en el meticoloso trabajo respecto de las condiciones y aspectos técnicos empleadas por Paillet, expresados a través del comentario (ya que el valor técnico de la fotografía original en la película difiere sustancialmente); sobre este aspecto nos detendremos más adelante.

De forma que, en este caso, la inclusión de la fotografía como imagen en la película es clave e ineludible; por lo tanto las imágenes fotográficas no son complementarias al guión y no cumplen una función subordinada e ilustrativa.

Anticipamos que una cualidad de la modalidad expositiva del documental reside en que el realizador tiene la autoridad textual a través del comentario, que aquí se organiza por el “presentador” de la voz en off

¹⁶ Para la exposición y comprensión más clara de los momentos y pasajes que se escogen del documental en los puntos siguientes se precisará el apoyo audiovisual.

¹⁷ El archivo histórico-fotográfico de F. Paillet tenía alrededor de 60.000 fotografías registradas hasta 1940. Lamentablemente este archivo hoy no está en Esperanza y se ha perdido este vestigio de la memoria.

¹⁸ P. Coll, entrevista antedicha.

y en donde confluyen o coinciden texto y comentario con la selección de imágenes fotográficas que en conjunto sostienen el argumento.¹⁹ Al modo en que E. Grüner presentaba al cine, como texto e imagen a la vez en donde se articulan discursos de diverso origen y conviven en una tensión constituyente, la película se organiza sobre la base de un prólogo, epílogo y capítulos que se presentan con intertítulos.

El recorte de fotografías, el reordenamiento de los fragmentos, se organiza sobre la base de diez capítulos que condensan temáticamente momentos y aspectos de la obra y vida de F. Paillet, con una precisión histórica muy cuidada, situando espacio y tiempo de la realización de las fotografías y logrando una unidad expositiva precisa y poética.

Los capítulos luego “guían” qué fotografías se escogen y reencuadran para unificar y dar continuidad al relato apelando además a los cortes directos entre cada imagen. Los capítulos se elaboraron en base a secuencias fotográficas reencuadradas (a excepción de uno, “Los insólitos interiores”, que quedarán junto con otros más al margen del presente análisis). Todos ellos tienen también su pequeño prólogo con imagen del archivo de Paillet actual, en donde también se apela a objetos propios de la profesión como las cámaras, el revelado de época y el sonido ambiente. En ocasiones se adopta el estilo de que la música continúe de un capítulo a otro para otorgar una sensación de continuidad al argumento.

El argumento se completa con la voz en off que sostiene el relato y el uso de música extradiagética, particular elección ya que se ejecuta “Votivas” un nocturno compuesto también por F. Paillet, con la clara intención de reafirmar la imagen de artista y representante de la impronta cultural de la inmigración. Este arreglo conforma la mayoría del documental, salvo el prólogo y epílogo en donde se utiliza sonido ambiente e imágenes actuales de Esperanza.

Como decíamos, salvo el prólogo y epílogo, en *todo momento* el relato está soportado por imágenes fotográficas, otros documentos escritos y objetos icónicos, no dejando casi intersticios ni palabras usadas por casualidad o por fuera de las imágenes. Al respecto nos decía el realizador: “*Lo que pasa es que la producción y documentación de Paillet es muy abundante, entonces daba esa posibilidad*”.²⁰

Además, aquí aparece el trabajo del montaje probatorio, característico de la modalidad de representación expositiva.

III.3. El paisaje rural/urbano y sus huellas.

El registro de paisajes urbanos y rurales como expresión cultural de pueblos (costumbres, tradiciones, arquitectura, formas de economía, etc.) nos permite tener un acercamiento y familiarización de

¹⁹ Es interesante marcar que se apela a una voz reconocida y con credibilidad, la de Jorge Conti, periodista de vasta trayectoria en la región.

²⁰ P. Coll, entrevista antedicha.

otras realidades. La ciudad, las marcas urbanas y las de una comunidad evidencian lo que ha sucedido e invita a que los actores se pregunten sobre ello, constituyendo un punto importante de formación de identidades y de construcción de una memoria colectiva.²¹ Y de esas huellas del paisaje pasado hay quienes intentan atesorar, guardarlas de algún modo.²²

Relevamos dos momentos del documental en donde se refleja esta idea: en el prólogo (comienzo de la película) y en el capítulo “El rostro de Esperanza”.

En el comienzo de la película la voz en off dice *“las huellas de los bisabuelos permanecen y todavía están frescas las voces en lenguas y dialectos que nosotros no entendemos”*, refiriéndose a esta localidad central de la pampa gringa, en donde en 1856 se instalan los primeros colonos suizos. Nuevamente el relator, *“apenas quedan rastros de su pasado pionero y su momento de esplendor ... Sin embargo, debajo de la superficie, subsiste un orgullo que viene de otros tiempos”*. Las imágenes actuales de Esperanza muestran esos vestigios en el campo, la cosechadora, el ganado y, como icono, un molino y silo que la cámara toma y recorre con un ángulo contrapicado para reforzar el sentido de esplendor, la fuerza y poder del paisaje rural pasado.

Situarnos en Esperanza hoy y comenzar el relato desde imágenes actuales es, al decir del realizador, un prólogo *“para ubicar el contexto donde se va a situar este trabajo”*. Además porque interesaba dejar la referencia de decir que allí empezó la Argentina moderna, y se empiezan a asentar inmigrantes que introducen un cambio cultural, cambio del cual el fotógrafo es representante: *“En esa ciudad... en 1880 nació Fernando Paillet”*, dice la voz en off.

En el capítulo “El rostro de Esperanza” comienza con una sucesión de imágenes fotográficas de calles, actos públicos, plazas, pequeños negocios, carros, casas, interiores de salones, talleres, etc., en fin, de diversas actividades económicas, arquitectura, costumbres, vestimentas, orden jerárquico familiar, etc. y, casi de inmediato, la voz en off dice *“la gente buscó siempre al fotógrafo para preservar del tiempo a los rostros, sucesos y lugares memorables; recuerdos personales y colectivos; recuerdos buenos y malos; imágenes relevantes de la vida social, comercial o política”*.

III. 4. Síntesis de memorias: lo artístico, las costumbres, lo colectivo.

“El fragmento de la realidad grabado en la fotografía representa el congelamiento del gesto y el paisaje, perpetuando un momento, perpetuando la memoria: memoria del individuo, de la comunidad, de las costumbres, del hecho social, del paisaje urbano, de la naturaleza. La escena registrada no se repetirá

²¹ Diego Díaz, “El mapa de la memoria”, revista Puentes N°7, julio de 2002.

²² Estela Schindel, “Las ciudades y el olvido”, revista Puentes N°7, julio 2002.

jamás. El momento vivido, congelado por el registro fotográfico, es irreversible.”²³ Si esta desaparece, los personajes mueren por segunda vez, y entonces fotografía -documento- y memoria se extinguen.

Intento de rescate; como custodio de la memoria, el realizador recobra esos fragmentos y los articula en la propuesta documental. Recordemos, también, de los planteos teóricos la simultaneidad de la memoria individual y colectiva, así como la afirmación de entender el acto fotográfico en una síntesis estética y testimonial, confluyendo compromisos técnicos, personales y colectivos. Para recrear ello escogimos fragmentos de dos capítulos: “El fotógrafo de estudio” y “Retratos y grupos en exteriores”.

En el primero el interés técnico y de composición se ordenaba en el estudio, por ejemplo en la galería de pose, en donde Paillet creaba los personajes a partir de un montaje de cuidadoso escenario, accesorios, vestuario, realización de repetidas tomas, la preocupación por la ubicación de la luz y las manos. La escena registra costumbres, F. Paillet *“también subrayaba la sensualidad de sus modelos, aunque dentro de límites convencionales estrictos”* y, luego, la preocupación artística *“en los planos más abiertos comenzaba a tener importancia el espacio dentro del cuadro, había que resolver la armonía entre pose, mobiliario y fondo para crear una imagen sugerente y con encanto...”*. Cuando se trataba de varias personas *“había que establecer una clara relación entre ellos. Esa relación era siempre convencional. Lo delicado en las mujeres y la sobria postura en los varones. La idea del amor familiar o la fraternidad entre amigos”* (voz en off).

En el capítulo “Retratos y grupos en exteriores” se da paso a la espontaneidad de los personajes y naturalidad de los paisajes, sin embargo nuevamente allí Paillet recurre a la armonía de la fotografía respecto de uso de la luz, la ubicación de las personas, los objetos en el cuadro que finalmente queda registrado. Dice el relator: *“Estamos en 1902. Paillet ya utiliza el recurso del difusor, propio del estudio, para evitar la incidencia del sol sobre la línea...”* Se reiteran las imágenes fotográficas tomadas en espacios abiertos donde la luz plantea un escollo a resolver. La naturaleza se integra en esa resolución: *“El follaje como tamiz. Otra forma de modelar con la luz y, a la vez, exaltarla...”*. Creemos que estos aspectos logran una síntesis en la combinación artística y simbólica de una imagen que surge y se destaca, la de una pareja con vestimenta elegante que plácidamente dirige su mirada hacia el campo orgullosamente trabajado. El realizador la interroga ya firma *“nos consta que se trata de una pareja de fundadores de Esperanza (...) El propósito simbólico de Paillet es evidente. El sol cenital tamizado por el follaje produce un efecto deslumbrante que contribuye al clima de exaltación propuesto”*.

III. 5. El Juego pasado / presente.

Nos interesaba recurrir nuevamente a dos momentos particulares para recomponer los lazos, vínculos posibles entre el pasado y el presente. Uno de ellos es usado particularmente –aunque no

²³ Kossoy, B., op. cit., pág. 118-119.

exclusivamente- en el prólogo, en donde se yuxtaponen la imagen fílmica (que alude al presente) y la fotográfica (que alude al pasado). Fundamentalmente se muestran edificios significativos de Esperanza. La articulación entre ambas imágenes entendemos desde el uso del fundido intenta crear este juego dialéctico del pasado al presente, del presente al pasado, y ver en esas huellas continuidades y discontinuidades, aquello que pervive y lo que se esfuma.

El otro momento es altamente significativo ya que posibilita recuperar el conjunto de aspectos que han ido recorriendo este trabajo. Hacemos referencia al capítulo “Colección histórico-fotográfica”. Aquí se presenta que su archivo histórico-fotográfico F. Paillet lo organiza a partir de 1930 motivado por su interés por componer “galerías de retratos institucionales” primeramente. Luego se va complementando con la organización de la memoria fotográfica que desde 1940 realiza con fotografías propias y pedidas a descendientes de antiguos colonizadores. Suceden aquí elementos interesantes. Uno de ellos es la mixtura de documentos propios y de otros, en una recuperación conjunta, colectiva, que reconoce la importancia del documento histórico. Años más tarde (1947) el Museo Municipal de Bellas Artes de Esperanza le encarga organizar la memoria fotográfica de Esperanza y los vestigios de hechos históricos para registrar el mito de la ciudad pionera en la época colonizadora. A partir de estos datos entendíamos que Paillet mostraba recién aquí su interés por documentar su época y región. Pero el realizador, P. Coll, nos comenta y aclara que la disposición por documentar no era nueva, sino que atraviesa su obra. *“...a los cuarenta años el ya documentaba,(...) en ese momento el ya muestra que tiene conciencia de lo que estaba haciendo...”*

Asimismo se refuerza en este momento la ligazón de la fotografía como documento y testimonio, resaltada por los custodios de estos vestigios: los realizadores del documental. También se confirma la conciencia de sí, de su pasado familiar y de su comunidad: los gestos, personas, huellas de Esperanza. Finalmente encontramos claramente lo inicialmente planteado, el hecho de que las memorias individuales y colectivas convergen y se enlazan complejamente, a la vez que se construyen en una constante disputa, sobre vínculos y legados y sobre vacíos y discontinuidades. Precisamente en este trabajo de organizar, compendiar, dar unidad de la memoria fotográfica e histórica, F. Paillet pone en juego estos rasgos, su memoria histórica en el diálogo, en la puesta compartida con otras fotografías que otorgan un sentido al pasado y contribuye a la construcción de la memoria colectiva. Ese diálogo disputa legitimidad y significación con la memoria pública, institucional del encargo del Museo al punto de interrumpir dramáticamente esta búsqueda cuando las autoridades abandonan el proyecto. Paillet ya casi con 260 cuadros armados de esta colección ve frustrada sus intenciones y destruye en gran parte ese trabajo, al punto de solicitar expresamente que su colección histórico-fotográfica no pudiera, luego de su muerte, ser vendida ni cedida.

La leyenda final –intertítulo- homenaje a Paillet y expresión de algunos de los presupuestos de nuestro análisis dice:

“La investigación histórica indica que el archivo de Fernando Paillet es el único que se ha conservado en la provincia de Santa Fe, de todos los que pertenecieron a fotógrafos profesionales de estudio”.

Cuando Rogelio Imhof, “custodio del archivo de Paillet y de todos los vecinos e instituciones de Esperanza” muere, este se desmantela y hoy ya no se conserva en Esperanza aquel archivo, en una mascarada de un tiempo que ha decidido nuevamente olvidar ¿o recordar de otro modo?

Bibliografía consultada:

ARRUDA DE MENEZES, Paulo Roberto, “Cine: imagen e interpretación”, en *Tempo Social*, N° 2, Volumen 8, 1996, Revista de Sociología de la Universidad de San Pablo, San Pablo, 1996 (la traducción es nuestra).

CANDAU, Joel, *Antropología de la memoria*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

CHARTIER, Roger, *El mundo de la representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, GEDISA, Barcelona, 1992.

CHERRY, Teresita, *Elementos del lenguaje audiovisual/1*, Copia mimeo, Proyecto de “Cine y construcción de la memoria”, UNL, Santa Fe, 2002.

DÍAZ, Diego, “El mapa de la memoria”, Revista Puentes N° 7, La Plata, julio de 2002.

DI MARCO, Ricardo, *La construcción de imaginarios de la sociedad*, Ponencia presentada en las jornadas de Historia y memoria. Perspectivas para el abordaje del pasado reciente. Universidad Nacional de La Plata (Soporte digital CD), La Plata, 2002.

GONZÁLEZ, Horacio y RINESI, Eduardo (comp.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez editor, 1993.

GRÜNNER, Eduardo, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, NORMA, Bs. As., 2001.

JELIN, Elizabeth, “Memorias en conflicto”, en Revista Puentes N° 1, La Plata, agosto de 2000.

KOSSOY, Boris, *Fotografía e Historia*, Biblioteca de la mirada, Bs. As, 2001.

MORELLO, Ciro, “El sujeto de la imagen”, *Revista Fabrenheit 450*, Año 1, N° 3, 1987, Carrera de Sociología/UBA, Buenos Aires, 1987.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.

RAITIER, Alejandro (comp.), *Representaciones sociales*, EUDEBA, Buenos Aires, 2002.

ROSESTONE, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Ariel, Barcelona, 1997.

SAMUEL, Raphael: “El ojo de la historia”, *Entrepasados* N°18/19, Revista de Historia, Bs. As., 2000.

SCHINDEL, Estela, “Las ciudades y el olvido”, en *Revista Puentes* N°7, La Plata, julio 2002.

SCHUMCLER, Héctor, “Las exigencias de la memoria”, en *Punto de Vista*, N° 68, Revista de Cultura, Buenos Aires, 2000.