

Modalidades de representación de la epidemia/pandemia en el discurso fílmico a propósito de la noción de “acontecimiento modernista” (Hayden White)

VERARDI, Malena /CONICET - UBA - malenaverardi@gmail.com

Eje: Cine y Artes Audiovisuales - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: pandemia –acontecimiento modernista –discurso fílmico*

» **Resumen**

El trabajo realizado durante 2020 se enmarcó dentro de un proyecto UBACyT perteneciente a la Programación Científica 2020-2022, en el cual se analizan las modalidades de representación de la historia (del pasado o de los pasados) y sus vinculaciones con la configuración de la contemporaneidad. En este caso, se abordaron las modalidades de representación, en el discurso fílmico, de diversos eventos vinculados con el desarrollo de epidemias, pestes, pandemias, en relación con la noción de “acontecimiento modernista” propuesta por Hayden White. La misma alude a sucesos que reúnen determinadas características, como por ejemplo ser un tipo de acontecimiento cuya naturaleza no podría haber sido imaginada con anterioridad. Esta característica redundante en la intrínseca dificultad que poseen dichos acontecimientos para ser representados. Se trata entonces de analizar en qué medida el discurso fílmico dialoga con la categoría de “acontecimiento modernista”, a propósito de determinados films en los que la epidemia constituye el eje central del relato.

» **Presentación**

El proyecto en el cual se enmarca este trabajo se plantea como continuación y profundización de investigaciones anteriores, realizadas en el marco de las Programaciones Científicas UBACyT 2014-2017 y 2018-2020, en las cuales se analizaron las modalidades de construcción y representación de la temporalidad en el discurso audiovisual contemporáneo. En este caso, la intención fue continuar examinando los procedimientos a través de los cuales se configura y pone en escena el tiempo en la narrativa audiovisual, abordando específicamente los vínculos que se establecen entre la representación del pasado y la conformación del presente. Así, se analizaron los modos de representación de episodios de

epidemias/pandemias en el discurso filmico a propósito de la noción de “acontecimiento modernista” propuesta por Hayden White. Con esta noción el autor se refiere a determinados eventos, que han tenido lugar durante el siglo XX, los cuales poseen la particularidad de no haber podido acontecer en otro momento histórico ni haber sido imaginados con anterioridad. Menciona como ejemplo las dos guerras mundiales, los “programas de genocidio emprendidos por sociedades que utilizan tecnología científica y procedimientos racionalizados de gobierno y guerra (de los cuales el genocidio alemán de seis millones de judíos funciona como paradigma)” (White, 2003: 229) o el crecimiento de la población mundial a niveles inimaginables, entre otros. El rasgo que permite agrupar a los diversos acontecimientos modernistas a pesar de su heterogeneidad es su intrínseca dificultad para ser representados y comprendidos (Murad, 2016).

Si bien la pandemia provocada por el COVID-19 comenzó a fines de 2019 y se expandió a nivel mundial durante 2020 (es decir en el siglo XXI), es posible pensar en ciertas relaciones con la noción de “acontecimiento modernista” en función de su imprevisibilidad. Las epidemias/pandemias han sido, desde luego, eventos históricos repetidos a lo largo de la historia (basta referir a la epidemia de peste bubónica del siglo XIV en Europa, la de la fiebre amarilla a fines del siglo XIX en Argentina, entre muchas otras) y han sido, a su vez, profusamente representados en el campo literario y filmico. Sin embargo, décadas de avances científicos y médicos parecían haber alejado de manera concluyente la posibilidad de un escenario como el que el mundo atraviesa actualmente: la humanidad sometida al accionar de un agente patógeno desconocido y letal para una porción de la población. Las características que históricamente configuraron a las epidemias en tanto fenómenos sociales (el miedo, el señalamiento, la segregación), sumadas al lugar que adoptan en este contexto la ciencia, los gobiernos –los Estados–, los medios de comunicación, se hacen presentes en las sociedades de comienzos del siglo XXI posibilitando, una vez más, la reflexión en torno a las relaciones entre las manifestaciones artísticas y los contextos históricos.

En este sentido, y a propósito de la cualidad de “irrepresentabilidad” que caracteriza a la situación que actualmente atraviesa la escena mundial, resulta de interés analizar anteriores modos de representación de eventos epidémicos/pandémicos en el discurso filmico, con el objetivo de reflexionar (a través de los lazos entre pasados y presentes) sobre el momento contemporáneo.

› ***Pánico en las calles y La Peste***

Uno de los films que abordan centralmente esta problemática es *Pánico en las calles* (*Panic in the streets*, Kazan, 1950)¹. Elia Kazan comenzó su carrera como director cinematográfico en 1945, en la Twentieth

¹ Ficha técnica: Título original: *Panic in the Streets*; Intérpretes: Richard Widmark, Paul Douglas, Barbara Bel Geddes, Jack Palance, Zero Mostel, Dan Riss, Tommy Cook; Guión: Richard Murphy, Adaptación: Daniel Fuchs en

Century Fox. Anteriormente había trabajado como actor y director teatral.² *Pánico en las calles* fue su quinta realización filmica. El guión se basó en una historia escrita por Edward y Edna Anhalt –por la cual recibieron el Oscar a la mejor historia en 1951– prolíficos guionistas de la industria de Hollywood. Según Efrén Cuevas (1998), las primeras películas de Kazan (1945-1950) se encuadran dentro de una tradición genérica dedicada al abordaje de problemáticas sociales que resurge luego del fin de la Segunda Guerra. En este sentido, continúa el autor, *Pánico en las calles* conjuga elementos de este último subgénero, con otros propios del cine de gangsters y del cine negro. La historia involucra un crimen pero su trama no gira en torno a éste, sino alrededor de las consecuencias que dicho crimen podría generar a nivel social a partir de la diseminación de la enfermedad contraída por el hombre asesinado. Cuevas indica asimismo que en este film vuelve a aparecer (como en otras películas de Kazan de este período) la dicotomía entre el poder local y las instituciones federales, aquí encarnadas por la policía de la ciudad de Nueva Orleans y el personaje de Clint Reed –médico del Servicio de Salud Pública de los Estados Unidos–, representante del gobierno federal, respectivamente. Si bien la historia es atravesada por esta particularidad, la puesta en escena del film es uno de los elementos que pueden ubicarse como propios del cine negro. Las primeras escenas transcurren en los márgenes de una ciudad nocturna, más precisamente en la zona portuaria en la cual se desarrollará gran parte del relato. Hasta allí se dirige el hombre que –se sabrá luego– porta la enfermedad que genera la peste. Es seguido de cerca por un mafioso y sus dos ayudantes, con los que acababa de jugar una partida de naipes y quienes van finalmente a asesinarlo para luego arrojarlo al mar.

“Esto me llevará un poco más de lo que pensé”, expresa el médico forense al comenzar la autopsia y detectar indicadores de la presencia de la enfermedad. A partir de allí, y comandada por el accionar del personaje de Reed, se inicia la búsqueda de las personas que tuvieron contacto con el hombre enfermo, quienes a su vez presentarán la enfermedad y la diseminarán a la brevedad por la comunidad. El alcalde de la ciudad le indica al capitán de policía, Tom Warren, que secunde a Reed en todo lo que éste necesite. En un comienzo el vínculo entre ambos exhibe cierta tensión, sobre todo por parte de Warren hacia Reed. La oposición entre Reed y Warren se apoya sobre la idea de que los integrantes de la fuerza policial se relacionan con los sucesos en los que deben intervenir a partir del ejercicio de la violencia, en tanto los miembros del gobierno son “inteligentes” y “universitarios” –como Warren indica irónicamente a propósito de Reed–, es decir, que emplean el intelecto a la hora de resolver los problemas, antes que el despliegue físico. En este sentido, es posible inferir cierto desprecio por parte de Warren hacia Reed, que se evidencia en el diálogo que ambos sostienen cuando Warren expresa, a propósito de Reed: “Personal

base a una historia de Edward y Edna Anhalt; Música: Alfred Newman; Fotografía: Joe MacDonald; Producción: Sol C. Siegel; Dirección: Elia Kazan; Año: 1950.

² Fue, asimismo, uno de los fundadores –junto a Robert Lewis y Cheryl Crawford– del mítico Actors Studio.

civil del gobierno. Treinta años, una pensión” –manifestando el cariz burócrata que para Warren poseen dichos espacios de trabajo–.³ Reed, a su vez, caracteriza a Warren como “un sujeto que no es el más listo del mundo”. Sin embargo, el relato dará cuenta de que ambas perspectivas y ambos modos de operar ante la emergencia serán necesarios para lograr el objetivo buscado. A fin de cuentas se verá que Warren no difiere tanto de Reed, como éste ya lo había adelantado en el final del diálogo que sostienen al conocerse: “¿Cuánto gana?” –pregunta Warren despectivamente–; “Creo que lo mismo que un capitán de policía”, es la respuesta de Reed que genera un instante de desconcierto en el policía.

De esta manera, será necesario unir “el cerebro” y “la fuerza” para poder concretar de manera exitosa el plan (hallar a los contactos del hombre muerto) y es esta necesidad la que irá afianzando el vínculo entre los dos personajes centrales. De hecho, en el inicio de la investigación Warren pone en marcha un rutinario plan para recabar información que consiste en detener a todos los posibles sospechosos del crimen, un accionar que el propio Warren sabe que no conducirá a ningún dato certero. Es Reed quien toma la iniciativa de dirigirse al puerto, donde los marineros se reúnen, y ofrecer una recompensa monetaria a cambio de información sobre el personaje de Kochak, el hombre que ha muerto por la enfermedad. A partir de allí se obtendrá una serie de datos que se eslabonarán unos con otros y conducirán, finalmente, al encuentro de todos quienes tuvieron contacto con él.

El film de Kazan permite plantear varios puntos en común con la novela de Albert Camus, *La peste*, editada en 1947⁴, tres años antes del estreno del mismo. En la novela, la ciudad de Orán es invadida por la peste bubónica obligando a su población a cerrar las fronteras y convertir diversos espacios públicos en centros de atención para los enfermos. Podría pensarse que en cierta forma la novela escenifica lo que el personaje de Reed afirma que sucederá de no encontrar a todos los contactos del hombre que ha muerto por la enfermedad: “(...) hubo un brote importante en noviembre de 1924 en Los Ángeles, California. Una mujer murió de lo que se creyó que era neumonía. Treinta y dos personas tuvieron contacto con ella y en cuatro días antes de diagnosticar y controlar la enfermedad veintiséis de ellos murieron repentina, violenta y atrozmente”. Reed reclama perentoriamente que los miembros del Departamento de Policía pongan en marcha una investigación destinada a hallar a los contactos del hombre enfermo. Si bien en el inicio encuentra una clara oposición por parte de las fuerzas policiales, como se señaló, finalmente la dupla que componen Reed y Warren logrará el objetivo y la expansión de la enfermedad se verá

³ También el periodista que interviene en la historia, Neff, se refiere a Reed como “empleado de medio pelo” cuando discuten sobre la posibilidad de dar la noticia de la existencia de la peste a la prensa. A la vez, hay un cuestionamiento sobre Reed que aparece dos veces a lo largo del relato: “¿Quién dijo que era?” –pregunta a propósito de Reed uno de los policías en la reunión en la que aquel explica los pormenores de la aparición del caso de peste. “¿Quién es este sujeto?” inquiera otro policía cuando ya en el final, en medio de la persecución a Blackie y Fitch, su ladero, Reed indica: “No podemos matarlos. No nos sirven muertos”. La pregunta por la identidad apunta a evidenciar la “invisibilidad” que caracteriza a los funcionarios públicos para el imaginario colectivo de la época.

⁴ A su vez, *La peste* podría relacionarse con el libro de Daniel Defoe, *Diario del año de la peste*, publicado en 1722.

controlada. En la novela, por el contrario, la peste se expande por la ciudad y va diezmando a su población, incluyendo a los personajes que rodean al protagonista, el doctor Bernard Rieux, quien es el narrador de la historia.

La transposición de la novela de Camus que realiza Luis Puenzo en su film *La peste*⁵, retoma varios de los temas y motivos planteados en el texto literario. En este caso, la historia no se ubica en África sino, como un letrero en el inicio del film lo indica, en algún lugar de América del Sur (de hecho es posible reconocer varios espacios de la ciudad de Buenos Aires) y no transcurre a fines de la década de 1940 (como la novela de Camus), sino a fines de la década de 1990. Si bien el personaje central, interpretado por William Hurt, mantiene varias de las características centrales del médico que protagoniza la novela, como así también los personajes que lo acompañan, el film presenta algunas transformaciones y divergencias con respecto a ésta. Es el caso, por ejemplo del personaje de Rambert, quien en la novela es un periodista francés y en el film es también periodista pero se trata de una mujer con la que Rieux entabla una relación. Como en la novela, el film pone en escena la lucha del personaje del médico y quienes lo asisten contra la epidemia. Se ponen de manifiesto, asimismo, las reflexiones en torno a cuestiones vinculadas con el existencialismo (articuladoras de la obra de Camus), como los vínculos entre la fe y la razón, el lugar que ocupa Dios en la sociedad contemporánea, la idea de la felicidad como concepto.

Retomando las características de la pandemia actual y su posibilidad o no de representación, a propósito de la noción de “acontecimiento modernista”, Cecilia Macon señala que esta categoría refiere a acontecimientos inesperados o inimaginables porque cierta transformación en la conciencia histórica habilita y sostiene esta caracterización: “No se trata de aplicar la trama teórica whiteana a casos diferentes a los previstos para universalizar el concepto y así otorgarle una supuesta relegitimación –estrategia que no compartimos–, sino de proponer un camino para refrendar el papel de una conciencia histórica modernista que impacta más allá de la caracterización de las catástrofes” (2013: 290). La noción de “conciencia histórica” tiene que ver con las estrategias de representación vinculadas con la reapropiación del pasado (o pasados) y es lo que nos permite diferenciarlo del presente. En este sentido, Macon afirma que la conciencia histórica modernista se apoya en:

(...) cierta extrañeza entre pasado y presente –que la obliga a hacer uso de instrumentos reconstructivos nuevos– pero a la vez en cierta cercanía que la lleva a sentar un tipo de compromiso moral –podríamos decir de tipo memorialista– que la arrastra hacia una aproximación alternativa para representarlos. Es esta característica específica –sostenida en la tensión entre ruptura y continuidad– la que define atributos específicos capaces de construir a los acontecimientos como modernistas (Macon, 2013: 291).

⁵ Título original: *La peste* (The Plague), Dirección y guión: Luis Puenzo, Fotografía: Félix Monti, Música: Vangelis, Producción: Oscar Kramer, Montaje: Juan Carlos Macias, Intérpretes: William Hurt, Sandrine Bonaire, Raúl Julia, Robert Duvall, Jean-Marc Barr, Lautaro Murúa, Victoria Tenant, China Zorrilla. Año: 1992

De esta manera, es posible pensar en otros de los conceptos planteados por White, a propósito de su análisis de la obra de Erich Auerbach, *Mimesis*, para proponer una posible interpretación del momento actual. Se trata de la secuencia “figura-cumplimiento”. *Mimesis* presenta a la historia literaria como atravesada por la noción de “figuralidad”, así como por el “cumplimiento” de dicha noción. La noción de “figura” es entendida por Auerbach como una imagen que es un principio configurador y, a la vez, una consumación de dicha figura. En este sentido, ciertos eventos en la historia de la literatura son considerados por el autor como consumaciones de otros anteriores: “Se vinculan a la manera que una figura retórica, tal como una metáfora que aparece en un pasaje inicial de un texto, puede relacionarse con otra figura, tal como una catacrexis o una ironía, presente en un pasaje posterior (...) La figura posterior consume a la anterior repitiendo los elementos presentes pero con una diferencia” (White, 2017: 38).

Si bien el abordaje realizado por White sobre la obra de Auerbach se centra en textos literarios, me permitiré aquí considerar su lectura, en particular en torno a la noción de “figura”, a propósito del discurso filmico (en el marco de las relaciones que establece el autor entre historiografía e historiofotía y de las similitudes que propone entre ambas).

Siguiendo a Auerbach, White indica que el texto literario aparece como una sinécdoque de su contexto. Se trata de una representación del entorno pero “mediada” por la experiencia que el autor tiene sobre dicho entorno. Dicha experiencia funciona como una “figura” que se cumple o se consume en el texto. Como indica Oscar Murad en su análisis del texto de White: “Un autor no experimenta un medio histórico y luego lo representa figurativamente sino que, más bien, la experiencia es ya una figura que como referente de una representación ulterior, es decir, como una prefiguración, es consumada en un texto literario” (2016: 35).

White señala que la secuencia figura-cumplimiento proporciona un modelo para caracterizar la relación entre un texto y su contexto: “Auerbach sostiene que la Historia es precisamente el modo de existencia en el cual los acontecimientos pueden a la vez ser cumplimientos de eventos precedentes y figuras de posteriores” (White, 2017: 45).

A partir de lo expuesto hasta aquí, es posible plantear algunas ideas finales.

> **A modo de cierre**

El escenario actual de un mundo globalmente atravesado por la pandemia puede pensarse a partir de la secuencia “figura-cumplimiento” en tanto muchas de las figuras que han caracterizado al evento “pandemia” durante el 2020 (la oposición entre fe y razón a propósito de los posibles orígenes del virus, la carrera contra el tiempo en la búsqueda de soluciones ante el avance de la pandemia), pueden verse como cumplimiento de eventos precedentes (las figuras presentes en los textos filmicos analizados,

vinculadas a su vez a las de obras literarias anteriores): “(...) los individuos, acontecimientos, instituciones y (obviamente) discursos son aprehendidos como implicando una relación recíproca distintivamente figural. A diferencia de otros objetos naturales, que se relacionan mutuamente tan sólo por medio de la causalidad material, los objetos históricos se vinculan unos con otros como elementos de estructuras de figuración” (White, 2017: 50).

Esta aproximación permite, en primer lugar, comprender la complejidad de las relaciones entre los objetos artísticos y los contextos históricos en los cuales estos circulan y, por otro, plantear un interrogante: la secuencia de figura-cumplimiento postula que el término posterior tiene una función explicativa del término precedente pero, a la vez, debe exponerse como prefiguración de una figura posterior. En este sentido, surge el interrogante sobre cuáles serán las figuras que se enlazarán con las presentadas en este hecho histórico posibilitando su consumación.

Se trata, sin duda, de cuestiones sobre las cuales será posible continuar reflexionando en futuros trabajos.

Bibliografía

- Cuevas, E. (1998). "La sociedad estadounidense bajo la mirada de Elia Kazan", en *Film-Historia*, Vol VIII, N°1, pp. 29-49.
- Macon, C. (2013). "El acontecimiento modernista como conciencia histórica. De la representación del horror al *coming out*". En Tozzi, V. Y Lavagnino, N. (comp.) Hayden White. *La escritura del pasado y el futuro de la historiografía*. Buenos Aires, Prometeo- Eduntref, pp. 289-301.
- Murad, O. (2016). "El historicismo figurativo de Hayden White", en *Avatares Filosóficos*, N° 3, Revista del Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 30-46.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, Paidós.
- (2017). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo.