

Configuraciones y representaciones de la Historia en la narrativa audiovisual contemporánea

VERARDI, Malena / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo / CONICET - malenaverardi@gmail.com

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

» Palabras claves: Historia –narrativa audiovisual - representaciones

» **Resumen**

El trabajo realizado durante 2021 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 esta etapa de la investigación se analizaron las posibles correspondencias entre los modos de vincular texto y contexto planteados por el filósofo de la historia Hayden White y los modos de relación entre discurso filmico y contexto, en particular en cuanto a las formas de configurar y representar la Historia en la narrativa audiovisual. En este sentido, se abordó la representación histórica no como fuente (una dimensión que ha sido ya largamente analizada), sino como variable que incide en la conformación de la contemporaneidad. Es decir, se analizaron los modos a través de los cuales diversos hechos históricos son representados por la imagen audiovisual, partiendo de la consideración de que dichas modalidades revelan rasgos característicos de la escena social actual.

» **Presentación**

En esta etapa de la investigación, en el marco de la continuidad del análisis sobre los modos de representación de la temporalidad -y en particular las relaciones entre historia, pasado y presente- en la narrativa audiovisual contemporánea, se propone revisar y analizar la obra del filósofo de la historia Hayden White y las posibles vinculaciones que pueden establecerse entre ésta y el análisis del discurso filmico. La edición de *Metahistoria: la imaginación histórica en el siglo XIX* (White, 1973), estableció un punto de inflexión en el desarrollo de la denominada, siguiendo a Frank Ankersmit, “nueva historia intelectual”, a partir de la proposición de una tipología de estilos historiográficos basada en las formas de

los discursos históricos. Estos últimos representan un nivel superior de formalización de determinadas prefiguraciones (metonimia, sinécdoque, metáfora e ironía) sobre las que, como señala Elías Palti en su abordaje de la obra de White: "toda narrativa histórica, en tanto 'artefacto literario' se funda" (1996: 194). En 2008, en el marco del aniversario número 35 de la aparición de *Metahistoria*, se llevaron a cabo una serie de revisitaciones y relecturas de la obra (Tozzi, 2009), en las cuales se ha vuelto a discutir la teorización literaria como vía para problematizar el discurso histórico y sus modalidades de representación. Si bien el abordaje realizado por White se basa en textos literarios, me permito considerar su lectura, en particular en torno a la noción de "figura" que el autor toma de Erich Auerbach, a propósito del discurso fílmico (en el marco de las relaciones que White establece 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 de la obra 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).

En este sentido, en esta etapa de la investigación se examinaron las posibles correspondencias entre los modos de relacionar texto y contexto planteados por White y las modalidades de relación entre discurso fílmico y contexto, en particular en cuanto a las formas de configurar y representar la Historia en la narrativa audiovisual.

El trabajo se enmarca en el recurrente interés que exhibe la producción audiovisual contemporánea, y en particular el cine documental, en abordar problemáticas vinculadas con la representación del/los pasado/s y sus vinculaciones y efectos en relación con la configuración de la contemporaneidad. Puede sostenerse que la configuración del presente (o presentes) es atravesada de manera constitutiva por las representaciones sobre el pasado (o pasados). En este sentido, se abordó la representación histórica no como fuente (una dimensión que ha sido ya largamente analizada), sino como variable que incide en la conformación de la contemporaneidad. Es decir, se analizaron los modos a través de los cuales diversos hechos históricos son representados por la imagen audiovisual, partiendo de la consideración de que dichas modalidades revelan rasgos característicos de la escena social actual. En los modos de representar y abordar el pasado es posible hallar ciertas claves para leer el presente, en la medida en que toda representación histórica es llevada a cabo desde un presente que incide centralmente en dicha realización (a la vez que es atravesado por la misma). Según esta lectura, los hechos históricos presentarían cierta

“flexibilidad”, en tanto su caracterización resulta variable, producto de la confluencia entre diversas perspectivas pasadas y diversas miradas desde el presente.

Las películas analizadas en esta etapa fueron: *Una casa sin cortinas* (Troksberg, 2021), *La sombra* (Olivera, 2015) y *El silencio de otros* (Carracedo y Bahar, 2018). Por una cuestión de extensión, se consigna en este caso el análisis de *La sombra*.

› ***El desmontaje de una época***

La infancia de Javier Olivera transcurrió a comienzos de la década de 1970. En esa época su padre, el reconocido director y productor cinematográfico Héctor Olivera, inició la construcción de una imponente casa en la zona de San Isidro, que sería luego espacio de encuentro del universo artístico y cultural del momento. Más de treinta años después, *La sombra* documenta la demolición de la casa a la vez que brinda una representación de ese período socio-histórico.

La narración presenta tres temporalidades diferentes: el momento en el que se lleva adelante la construcción de la casa, el momento de esplendor de la misma, cuando funcionaba como espacio de reunión de artistas y personalidades del mundo del cine, y el momento de la demolición. El relato dispone de manera consecutiva imágenes de los diversos ambientes en el momento de auge y en el momento del desmantelamiento. Así, puede observarse una imagen del living vacío, el hueco que ha dejado el hogar a leños luego de haberse retirado el revestimiento, los cables de la luz colgantes y expuestos tras quitar las lámparas. Comienza a escucharse el sonido de aplausos que pertenecen a un tiempo anterior para seguidamente dar lugar a un plano del living en la época pasada, lleno de muebles, adornos, tapices, cuadros que denotan lo habitado del espacio. En otro fragmento del relato, la imagen de una escalera en forma de caracol da cuenta del proceso de construcción de la casa. Tras un corte se observa la misma escalera, en este caso en el transcurso de la demolición. Los sonidos que acompañan a la primera imagen (una pieza de música clásica) se entrecortan en el pasaje a la segunda imagen hasta ser “cubiertos” por el sonido de un taladro que los obreros utilizan como parte del desmantelamiento de la cocina.

Con relación a los diferentes tipos de imágenes que utiliza el film, a la nitidez de la imagen actual se suman los tonos sepias y la textura característicos de la película de Súper 8 utilizada durante los años '70 y '80 para la grabación de videos caseros. A la vez, el relato incorpora la filmación de fotografías, imprimiéndole movimiento a ciertas escenas. Es el caso del *travelling* que realiza la cámara a lo largo de la fotografía de una de las cenas organizadas en la casa durante la época de esplendor. *La sombra* no incorpora testimonios a la manera de entrevistas, cuenta con la voz en *off* del director, quien narra diversos momentos de su historia. En simultáneo al *travelling* sobre la foto de la mesa recién mencionado, la voz expresa: “La casa era un escenario imponente y refinado, en donde mis padres organizaban fiestas

viscontianas. La luz tenue de la araña de cristal, los candelabros, las copas de plata y la vajilla con el ribete dorado. La *Coquille Saint Jacques*, las perdices y los profiteroles de marrón glacé. La gente de cine: productores, financistas, actrices y actores. También artistas, muchos pintores. Visitas extranjeras y también los amigos zurdos de mi padre: Osvaldo Bayer, Osvaldo Soriano, Tito Cossa, que lo llamaban cariñosamente: ‘nuestro querido burgués’”. El recorrido por la fotografía es seguido por una filmación del momento en la que puede observarse a varios actores y actrices de la época: María Vaner, Graciela Borges, Mirtha Legrand, Luis Sandrini, entre otros y otras. Tras un corte directo, reaparece la actualidad de la casa en proceso de demolición. Junto a la imagen del living cubierto de escombros comienza a escucharse la melodía de la canción popular “Hijos del pueblo”, parte de la banda de sonido de *La Patagonia rebelde*. Un nuevo corte deja paso a la imagen del mismo ambiente cuando formaba parte de la casa familiar. La voz en off indica: “1974. Mientras se terminaba de construir la casa mi padre estaba en el Sur rodando su película más emblemática, *La Patagonia rebelde*, sobre la represión de los militares a los peones rurales. Pero en octubre empezaron las amenazas”. La voz se escucha ahora como atravesada por una suerte de filtro que recuerda a los micrófonos desde los cuales se efectuaban los comunicados oficiales: “Comunicado al pueblo argentino. El grupo de acción distrito primero procederá a ejecutar a Juan Carlos Gené, David Stivel, Marilina Ross, Carlos Monzón, Susana Giménez, Daniel Tinayre, Armando Bo, Isabel Sarli, Fernando Ayala y Héctor Olivera por su nefasta influencia sobre el pueblo argentino y su accionar inmoral, obsceno y pro-marxista, que ataca las bases occidentales y cristianas de nuestra sociedad. Los condenados tienen 72 horas para abandonar el país, de lo contrario serán ejecutados en el lugar que se los encuentre. ¡Viva Perón! ¡Viva la Patria! ¡Vivan las Fuerzas Armadas! Firmado: Alianza Anticomunista Argentina”. Simultáneamente a la voz en *off*, las imágenes retornan a la década de 1970 presentando diversas escenas de un cumpleaños infantil: la torta, la piñata, los niños y niñas recogiendo las golosinas que caen desde la altura. Tras un corte pueden verse imágenes sin sonido de *La Patagonia rebelde*: las escenas en las que asesinan a los personajes centrales. La voz en *off* continúa: “Los actores de la película, también amenazados, se fueron al exilio. Pero mi padre se quedó”. Reaparece un fragmento de la película, ahora con sonido. Se trata de la escena final, en la que el grupo de terratenientes y funcionarios victoriosos tras el aniquilamiento de los obreros cantan, en inglés, “Porque es un buen compañero...”, en alusión al personaje interpretado por Héctor Alterio, cuyo rostro es captado por la cámara en un plano detalle con el que cierra el film. “Años más tarde me pregunté cómo no desapareció, ¿cómo nos salvamos? –continúa la voz en off de Javier Olivera- “Yo creo que en parte nos salvó la casa. Porque la casa no era la de un revolucionario, era más bien la de un empresario exitoso”.

La melodía de la canción en inglés se extiende sobre imágenes actuales de la casa: el techo desguazado, del cual sólo permanecen los hierros sobre los que se apoyan los tirantes de madera. Un plano picado

permite ver en toda su dimensión la ausencia de ese espacio que funcionó como refugio. Aquello que los salvó ya no existe.

A modo de cierre

Hayden White señala que las narrativas históricas deben considerarse como lo que manifiestamente son: "(...) ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados" (2003: 109). Considerando a la película analizadas como discurso fílmico que se inscribe dentro del campo de la narrativa histórica (audiovisual en este caso), el abordaje realizado pretende dar cuenta de los modos a partir de los cuales determinados contenidos (las representaciones sobre la década del 1970 en este caso) se inventan-encuentran. El acceso al período, el acercamiento a la época se produce en la película analizada a partir de la referencia a una figura pública, a partir de una historia personal, la del director del film, quien entreteje diversos acontecimientos de su infancia con otros vividos por su padre y con el presente del momento de la filmación. En este caso, la figura de Héctor Olivera, "un prócer del cine nacional que construye su propio monumento", como lo denomina su hijo Javier, es atravesada por cierta ambigüedad, característica de toda relación paterno filial, en la que aparece la admiración del hijo hacia el padre, pero también el reconocimiento de la ausencia, la falta y la necesidad de cubrir ese espacio. Las contradicciones atraviesan al período histórico, dominado por el terror que imprimían las prácticas de la Triple A y los gobiernos militares de la dictadura y la evasión e indiferencia en la que permanecía un amplio sector de la sociedad que llenaba las salas de cine de la calle Corrientes: "Esas plateas de cientos de butacas, llenas de un público que estallaba de risa con las comedias de Olmedo y Porcel". La película aborda también las contradicciones en la propia figura de Olivera, director de *La Patagonia rebelde* y, posteriormente, de *La noche de los lápices* y al mismo tiempo dueño de "Aries Cinematográfica", la cual: "Para principios de los años '80 tenía un *staff* de treinta empleados, era dueño de los míticos estudios "Baires" y además de producir se expandió hacia la distribución de cine internacional. Con más de 100 películas, Aries creó un retrato de la sociedad argentina del siglo XX. Una historia de hipocresía y violencia" –señala la voz en *off* del director del film–.

Como indica White:

Las historias no versan sólo sobre acontecimientos sino también sobre los posibles conjuntos de relaciones que puede demostrarse que esos acontecimientos representan. Esos conjuntos de relaciones no son, sin embargo, inmanentes a los acontecimientos mismos, existen sólo en la mente del historiador que reflexiona sobre ellos (2003: 113).

En este sentido, el modo de organización del montaje que presenta el film analizado, que alterna escenas de diferentes momentos del pasado con otras pertenecientes a diversas instancias del presente, conectadas por bandas de sonido que establecen lazos entre las temporalidades, remite a los conjuntos de relaciones que, en términos de White, definen las historias y acontecimientos. De esta manera, el film construye representaciones sobre la época previa a la dictadura cívico-militar y los comienzos de ésta que remarcan la relevancia de aquel momento socio-histórico en la construcción del presente, en tanto sigue concitando interrogantes y representaciones. Un momento histórico que, en ciertos aspectos continúa atravesado por interrogantes y silencios y por aristas aún no suficientemente exploradas, como la connivencia entre la sociedad civil y los gobiernos dictatoriales. Por otro lado, el hecho de enfocarse en una figura pública como vía para referir a una época histórica evidencia la fluidez de los nexos entre lo particular y lo social, lo individual y lo colectivo, dando cuenta una vez más de que lo personal, siempre, es político.

Bibliografía

- Murad, O. (2016). "El historicismo figurativo de Hayden White", en *Avatares filosóficos*, N° 3, *Revista del Departamento de Filosofía*, pp. 30-46. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Palti, E. (1996). "Metahistoria de Hayden White y las aporías del 'giro lingüístico'", en *Isegoría*, N° 13.
- Tozzi, V. (2009). "Hayden White y una filosofía de la historia literariamente informada", en *Ideas y Valores*, N° 140, Bogotá, Colombia.
- White, H. (1973). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (2017). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo.
- (2011). *Ficción en la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y teoría*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires, Paidós.