



AsAECA 2012

III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual

Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado

Gustavo Aprea

Universidad Nacional de General Sarmiento

graprea@gmail.com

Resumen:

A lo largo de los últimos años la cinematografía nacional ha vuelto a volcarse sobre acontecimientos históricos. Ya no solo se mantiene el interés por los acontecimientos y personajes del pasado reciente - una constante de nuestro cine del último cuarto de siglo - sino han reaparecido filmes que buscan interpretar momentos lejanos de la historia de nuestro país. En ellos, mediante diferentes estrategias se representan instancias que se consideran fundacionales en relación con la construcción de la identidad nacional.

Pese a las diferencias de proyectos, perspectivas y alcances se percibe un modalidad común para relacionarse con el pasado que, a su vez, se diferencia de enfoques dominantes en otras etapas de la cinematografía nacional.

La nueva forma de interpretar el pasado a través de los lenguajes audiovisuales se puede reconocer, entre otras cosas, por la manera en que se construyen las narraciones y se encarnan los personajes del pasado representado. A través de estos rasgos puede describirse un régimen de historicidad: la manera en que la sociedad se planta frente a su pasado, se proyecta hacia un futuro y define su situación presente.

Para lograr esta descripción, más allá de periodizar las diferentes modalidades de representación del pasado en el cine, se trabaja con un corpus que incluye tanto filmes históricos (*Belgrano, la película*) como abordajes de un pasado más próximo (*Eva de la Argentina*). El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación de la UNGS “Nuevas narrativas audiovisuales: ficción, no ficción y documental”

Palabras clave: cine histórico - narración fílmica - historicidad

Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado

En los últimos años el cine argentino ha vuelto a volcar su interés sobre la reconstrucción del pasado nacional. Si bien puede señalarse que filmes locales que evocan la historia se remontan prácticamente al momento fundacional de nuestra cinematografía¹, la presencia de películas históricas a lo largo de un siglo ha sido irregular, implica perspectivas diversas y se basa en concepciones distintas sobre la historicidad. Una revisión de la producción actual que aborda esta temática hace que se pueda distinguir una serie de características comunes que permiten distinguir a los nuevos filmes históricos de los de otras etapas y, a su vez, detectar rasgos que hablan de un modo específico de representar el pasado en la actualidad.

Para la comprensión tanto de las diferencias con respecto a los filmes históricos de períodos previos como para la dilucidación de la especificidad de la forma que adopta la sociedad argentina para relacionarse con su historia es necesario considerar al menos dos series discursivas y las conexiones que presentan entre sí. Por un lado hay que enfocar una mirada sobre el desarrollo de aspectos estilísticos dentro de los lenguajes audiovisuales en el plano nacional e internacional. Por otro se deben analizar las perspectivas imperantes dentro de las diversas modalidades de reconstrucción del pasado que se producen en nuestro país. A través de la comparación de estas dos series discursivas pueden describirse un régimen de historicidad, es decir, la manera en que la sociedad en un período histórico específico se planta frente a su pasado, se proyecta hacia su futuro y define su situación presente.

El concepto de régimen de historicidad

Antes de pasar a la descripción de los rasgos que permiten reconocer un modo de reconstrucción del pasado característico en la cinematografía argentina contemporánea resulta pertinente recortar con mayor precisión el concepto de régimen de historicidad. Desde la antropología autores como Claude Lévi-Strauss y Marshall Shalins refutan la idea según la cual las sociedades llamadas “primitivas” carecen de historia. Reconocen que toda sociedad está inserta en la historia pero que existen maneras diferentes de experimentarla. En consecuencia definen el modo de vivir esta percepción de la

¹ Solo basta recordar que las dos primeras películas de ficción fueron las obras de Mario Gallo *La Revolución de mayo* (1909) y *El fusilamiento de Dorrego* (1909) y que el primer largometraje fue *Amalia* (1914, Enrique García Velloso), una adaptación de la novela decimonónica de José Mármol.

temporalidad con el nombre de historicidad. La idea es retomada por los historiadores contemporáneos y a partir de los trabajos de François Hartog (2003) y surge el concepto de régimen de historicidad para abordar las diferentes formas de percepción de la especialidad y la temporalidad dentro de una misma cultura. Siguiendo su línea de pensamiento se puede describir a los distintos regímenes de historicidad como producto de diferentes maneras de resolver la tensión el campo de las experiencias evocadas y los horizontes de expectativas que define una sociedad en un momento dado. Así, cuando en la relación entre el pasado, el presente y el futuro predomina en la interpretación histórica la relación con el futuro se construye una perspectiva teleológica. Cuando la mirada se concentra en el pasado la historia actúa como un modelo. Finalmente cuando se produce una crisis con respecto a las certezas sobre el futuro, el presente se convierte en su propio horizonte surge lo que Hartog denomina *presentismo*.

Desde este punto de vista teórico se establecen relaciones entre los regímenes de historicidad y las formas de la historiografía. En consecuencia, resulta pertinente considerar los problemas que involucran las modalidades con que es narrado el pasado. A su vez, Hartog retoma la postura de Paul Ricoeur (2004) que articula el problema de las maneras de concebir la temporalidad no solo con la escritura de la historia sino también con la construcción social de la memoria. Sobre la base de estas consideraciones se puede plantear la utilidad de la aplicación del concepto de régimen de historicidad al análisis de filmes que trabajan sobre diversos momentos de la historia nacional. En este sentido no solo resultan de interés las comparaciones que se pueden establecer entre las narraciones de la historia profesional y las ficciones históricas del cine sino también vale la pena recalcar el lugar central que ocupan los medios de comunicación, en especial la cinematografía, dentro de las representaciones que nuestras sociedades construyen de su pasado.²

La crisis de un régimen de historicidad dentro de la cinematografía argentina

Si se realiza una revisión de las grandes tendencias del conjunto de la producción cinematográfica argentina que aborda temas históricos pueden distinguirse dos grandes formas de encarar la relación con el pasado. La primera de ellas, relacionada con la concepción moderna de la historia aparece de manera incipiente en los orígenes de

² Algunos de los trabajos clásicos en el señalamiento del rol de los medios y el cine en la construcción de las memorias colectivas son los de Marc Ferro (1995), Robert Rosenstone (1997) y Andreas Huyssen (2002)

nuestra cinematografía, alcanza su plena expansión durante el período del desarrollo de los estudios y la hegemonía de la narración clásica para entrar en una prolongada y compleja crisis en el período que se extiende entre las décadas de 1960 y 1980. A partir de la década de 1990 parece una nueva manera de representar el pasado que se vislumbra con mayor claridad en obras de los últimos años.

Las primeras obras del período silente están imbuidas por lo que se denomina en el momento “el espíritu del centenario”. Dentro de este contexto la apelación a la historia nacional sirve como legitimación de un espectáculo naciente a través de la ilustración de personajes y acontecimientos consagrados por la versión oficial de la historia difundida a través de la iconografía escolar. La épica construida en torno a los orígenes de la nación hace del pasado el momento fundacional sobre el que se funda existencia de un presente venturoso y un futuro que augura éxitos.

Durante las dos décadas que se establece un sistema de estudios floreciente y se consolidan géneros narrativos fuertes apoyados en una modalidad de relato que apuesta a la transparencia enunciativa y a la construcción de una relación empática con los espectadores. Dentro de este contexto el cine histórico ocupa un lugar establecido como parte del sistema genérico con que se organiza la producción. Combina una narrativa épica con una tendencia cada vez mayor a la exaltación de las pasiones personales de los personajes históricos que son representados.³ A su vez, encuentra su propio espacio dentro del conjunto de las representaciones históricas del período. Trabaja con las versiones de la historiografía profesional y se complementa con la exégesis del pasado presentada por el sistema educativo. El cine histórico del período 1933 – 1955 presupone el conocimiento del trasfondo de los episodios narrados y, al mismo tiempo se presenta como su ilustración, humanizando (según la verosimilitud de la época) a los héroes evocados. La humanización de los personajes a través de rasgos que siguen las pautas de otros géneros contemporáneos como el melodrama o la aventura refuerza una apariencia de objetividad en las historias narradas. No se cuenta una versión del pasado. La historia misma parece desarrollarse ante la vista de los espectadores cinematográficos de manera objetiva. Sobre la base de esta certeza respecto al pasado se lee unívocamente el presente y se prevé sin dudas el futuro.

³ Analizo la articulación entre las formas épicas y melodramáticas del film histórico de este período con más detalle en Aprea (2011). Como ejemplo de esta transición se puede señalar la distancia que existe en el modo en que se narran las biografías del General José de San Martín en *Nuestra tierra de Paz* (1939, Arturo S. Mom) y la de Mariquita Sánchez de Thompson en *El grito sagrado* (1954, Luis César Amdori). Mientras en la primera el eje del relato pasa por la trayectoria profesional del protagonista, en la segunda el carácter pasional de la heroína tiñe tanto sus relaciones amorosas como sus ansias de libertad homologables a las del surgimiento de la nación

Desde fines de la década de 1960 se produce el quiebre de la versión oficial de la historia. Alrededor del ámbito académico adquieren repercusión visiones como las del revisionismo y el marxismo que impugnan la lectura de la historiografía canónica y especialmente su adaptación a la enseñanza. En estos ámbitos contestatarios no se le reconoce la capacidad para construir la identidad nacional desde la perspectiva del Estado. En coincidencia con estas transformaciones dentro de la cinematografía surgen dos corrientes contrapuestas. Aparecen obras que elaboran una nueva interpretación del pasado: *La hora de los hornos* (1968, Fernando Solanas y Octavio Getino) cuestiona explícitamente “historia liberal”; *Juan Moreira* (1973, Leonardo Favio) reivindica la gesta de un personaje popular; *La Patagonia rebelde* (1974, Héctor Olivera) presenta un héroe colectivo. Por contraposición el Estado fomenta la producción de películas que intentan reconstruir una épica que defiende los valores que según su versión construyen la identidad nacional. El ciclo de filmes históricos que dirigió Leopoldo Torre Nilsson entre 1968 y 1971 son los ejemplos que más suceso tuvieron dentro de esta corriente.⁴ Pese a que ambas tendencias presentan una mirada sectaria de la historia, cada una de las interpretaciones elaboradas se presenta como la verdadera. Ambas tienen la convicción en la posibilidad de establecer una historia objetiva, cuyo conocimiento permite la comprensión del presente y posibilita el cumplimiento del destino que el país tiene prefijado.

Con la vuelta a la democracia en 1983 resurge el interés por el cine histórico. La mirada de los realizadores se vuelca tanto sobre el pasado remoto como el reciente.⁵ A diferencia de los períodos anteriores los héroes presentados no encarnan modelos exitosos a seguir. Por el contrario, son víctimas de un Estado o los prejuicios de la sociedad que llevaron a la sociedad argentina a un presente desastroso. En consecuencia, los filmes funcionan como una explicación del fracaso nacional. Presuponen la posibilidad de alcanzar una versión objetiva y compartida por el conjunto de la sociedad del origen de sus males. El tipo de interpretación que elaboran establece una relación ambivalente con el pasado. Por un lado exhibe las dificultades del presente como el producto de la historia vivida. Pero, por otro, establecen una escisión entre el presente democrático y un pasado autoritario. Paradójicamente se establece una distancia mayor con el período más cercano en el tiempo (la dictadura militar) que con

⁴ *Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1970) y *Güemes, la tierra en armas* (1971) construye representaciones de figuras ficcionales o históricas que tanto por la linealidad del relato como por el trabajo con estereotipos no son más una puesta en escena de una iconografía de manual escolar.

⁵ Entre los filmes que evocan el pasado remoto se pueden señalar *Camila* (1984, María Luisa Bemberg) o *La Rosales* (1984, David Lipszyc). *La historia oficial* (1985, Luis Puenzo) resulta una referencia obvia entre las películas que abordan el reciente pasado traumático.

los sucesos más lejanos que son interpretados a la luz de la dicotomía democracia / autoritarismo. En todos los casos se ubica en el pasado acontecimientos que producen el trauma que impide la concreción de una sociedad democrática. Dentro de este contexto el futuro solo puede aspirar a superar el presente traumatizado en la medida en que se logre romper con las rémoras del pasado.

A través de este recorrido abreviado se puede observar como durante la mayor parte del siglo XX la cinematografía argentina aborda la historia nacional en concordancia con un régimen de historicidad que expresa la concepción moderna según la cual interpretación del pasado está gobernada por la previsión de un futuro. Esta perspectiva teleológica se sostiene sobre una organización de los discursos que reconstruyen el pasado en la que la historia profesional determina lo recordable y el tipo de interpretación que se debe realizar. Centra su trabajo en los acontecimientos que definen la evolución de la vida política institucional y sus explicaciones giran alrededor de las motivaciones de actores sociales privilegiados. La enseñanza colabora en la difusión de esta mirada del pasado mientras que la ficción filmica o literaria la dramatiza y le otorga una dimensión más humana. El modelo de representación del pasado que se corresponde con la postura de la modernidad alcanza su mayor fuerza en el momento en que la historiografía, la escuela y el cine se potencian mutuamente para sostener una identidad nacional que se presenta como única. En la medida que va perdiendo peso la jerarquización establecida entre los discursos que representan el pasado el sistema que los alberga se va reordenando y el modo de conectarlo con el presente y el futuro entra en crisis.

La consolidación de un nuevo régimen de historicidad

A partir de la década de 1990 comienza a desarrollarse dentro de la filmografía histórica argentina una nueva postura que se distingue de las etapas recién descritas. A través de diversas vías va haciéndose visible un interés por la reconstrucción del pasado ya sea reciente o remoto. Si bien durante este período cuantitativamente predominan los filmes que abordan la historia reciente, en los últimos años parece consolidarse una corriente que se enfoca sobre otros momentos de nuestro pasado. Los cambios observables tanto en los trabajos que interpretan los sucesos traumáticos de las décadas de 1970 y 1980 y los que evocan acontecimientos más remotos parecen converger en un nuevo tipo de mirada sobre el pasado en la que se redefine la relación social con la temporalidad.

Antes de pasar a la descripción de los elementos que permiten delinear un nuevo régimen de historicidad y una nueva modalidad en el cine histórico es necesario dar

cuenta de algunas transformaciones que se producen en el marco de los discursos sobre el pasado. Un rasgo significativo es que se hacen visibles defasajes entre las diversas formas de referirse a la historia nacional. En el ámbito de la historiografía académica el centro de interés se desplaza de la historia *eventionnel*⁶ tradicional⁷ a la historia social y cultural. Una de las consecuencias de la hegemonía de estos nuevos enfoques es la redefinición del tipo de narrativa sobre el que se sostienen las explicaciones históricas. De una perspectiva teleológica que establece relaciones fuertes de causalidad entre los acontecimientos políticos o militares analizados se pasa a relatos mucho más fragmentarios en la historia cultural o que establecen series de una duración más extensa en una historia social que reemplaza los personajes individuales por sujetos colectivos. Así mismo irrupción de las corrientes contemporáneas amplía el macro de lo historiable a nuevos aspectos que exceden el marco de lo político institucional.

Tal como se plantea en el estudio coordinado por Luis Alberto Romero (2004) los planes de enseñanza de la historia argentina contemplan los cambios que se producen en el terreno de la historiografía académica pero alrededor de esta metodología de enseñanza se detecta un déficit en la capacidad para crear identidades colectivas. Uno de los objetivos que se fijó para la enseñanza de la historia, la construcción del principio de nacionalidad en la concepción tradicional resulta inmanente y transparente. No requiere de explicaciones y no acepta su cuestionamiento. La historiografía contemporánea se proponen lo contrario: indagar sobre el modo se van construyendo los principios sobre el que se sostienen las identidades sociales. El defasaje que se produce entre la interés social por justificar las identificaciones con diversos colectivos (la nación, el pueblo) y la necesidad de los historiadores por analizarlos potencia un espacio para la aparición de un nuevo tipo de interpelación del pasado.

En el caso argentino este lugar está ocupado en su mayor parte por lo que se conoce como neo revisionismo. Un grupo de autores⁸ aborda el pasado argentino a través de relatos que retoman la visión teleológica pero invierte los valores sobre los que se sostiene la versión escolar de la historia Trabaja con narraciones en las que las motivaciones psicológicas y las experiencias individuales ocupan un lugar central y recupera la amplitud del campo de acción de la historia incorporando aspectos de la vida

⁶ Aquí el término está planteado en la acepción que le da la escuela de los *Annales* y se refiere a la historia centrada en eventos político – militares.

⁷ Aunque e el ámbito de la Academia Nacional de la Historia esta mirada conserva peso dentro del ámbito universitario predominan la historia social y cultural.

⁸ Sin duda las figuras más conocidas son Felipe Pigna y Mario “Pacho” O’Donnell, autores de libros de gran difusión, conductores de programas televisivos y creadores de documentales sobre acontecimientos históricos.

privada, nuevos personajes y aspectos “ocultos” por la mirada histórica tradicional. La revisión del pasado propuesta por esta corriente alcanza una amplia difusión pese a las críticas que se le realizan desde la historiografía académica. Sus cultores se ocupan de hacer circular sus ideas no sólo a través de libros sino que utilizan diversos medios de comunicación para sostener una posición polémica con respecto a lo que denominan “la historia oficial”

Los autores de la corriente neo revisionista manejan con soltura un aspecto que adquiere relieve dentro de las formas actuales de reconstrucción del pasado: la acción de los medios masivos de comunicación que en la actualidad se constituyen en uno de los principales soportes de las memorias colectivas. Se ha señalado (Carretero: 2007) que su influencia sobre la imagen que nuestras sociedades sobre su historia excede al menos la del sistema escolar. Acontecimientos como el Bicentenario de 1810 o los aniversarios de eventos como los Treinta años del Golpe militar de 1976 abren un espacio de difusión y discusión sobre la historia que adquieren un peso fundamental en la mirada que la sociedad construye sobre su pasado. En diversos aspectos la evocación de la prensa, la radio, la televisión y buena parte de los medios interactivos retoma el modelo narrativo de la historia tradicional y apela a recursos propios de la ficción.

El nuevo régimen de historicidad en el cine

Dentro de este contexto la cinematografía argentina va generando una nueva modalidad para la reconstrucción de acontecimientos históricos. A los fines de organizar un panorama pueden describirse dos grandes líneas: la que evoca el reciente pasado traumático y la que se refiere a episodios de la historia nacional alejados en el tiempo. La renovación del cine histórico se potencia en el marco de dos movimientos que afectan a los lenguajes audiovisuales en nuestro país: la emergencia del Nuevo Cine Argentino y la institucionalización del movimiento documentalista. En relación con el primer fenómeno existe una coincidencia en el cuestionamiento de las formas narrativas previas pero no puede afirmarse que la mayor parte de los filmes históricos de ficción o documentales sean considerados obras capitales dentro de este movimiento.⁹ Con

⁹ En general la crítica afirma que ninguno de los filmes que hacen reconstrucciones que van más allá del pasado reciente se incluye dentro del Nuevo Cine Argentino. Más allá de las consideraciones estilísticas y las valoraciones estéticas existe un grupo de filmes que adopta una narrativa diferente a la preexistente para abordar personajes y episodios del pasado. En *El general y la fiebre* (1993, Jorge Coscia), *Cabeza de Tigre* (2001, Claudio Etcheverri), *Revolución, el cruce de los Andes* (2010, Leandro Ipiña), *La revolución es un sueño eterno* (2012, Nemesio Juárez) se cuenta la etapa de la independencia nacional. Este tipo de narración sobre personajes históricos aparece aún en relación con otros períodos históricos, por ejemplo, en las películas sobre Eva Perón *Juan y Eva* (2011, Paula de Luque) *Eva de la Argentina* (2011, María

respecto a la explosión cuantitativa del documentalismo que se produce a partir de mediados de la década de 1990, la reconstrucción de acontecimientos, especialmente ligados a la historia reciente, ocupa un lugar preponderante.

Aunque el objetivo central de este trabajo se relaciona con el ámbito de la ficción para observar como se perfila un nuevo régimen de historicidad en los lenguajes audiovisuales vale la pena detenerse en algunos aspectos relacionados con el enfoque documental. Dentro de este campo pueden delinearse ciertos rasgos que van conformando una nueva de representar el pasado. Especialmente dentro de los documentales de creación se puede observar un desplazamiento de obras que pasan de construir una mirada sobre la historia que se presenta como objetiva a otra que pone énfasis en su subjetividad en relación con los hechos representados.¹⁰ En este sentido resulta importante la tematización de los conflictos que se producen entre los recuerdos individuales y las memorias colectivas y entre las diferentes versiones o interpretaciones de los acontecimientos del pasado¹¹. Por otra parte en algunos casos la representación de una memoria traumática genera la necesidad de romper con la linealidad narrativa clásica y una conclusividad explícita en las argumentaciones.¹² Como parte de este movimiento de exaltación de la subjetividad el testimonio ocupa un lugar preponderante como recurso narrativo y como manera de legitimar la existencia de los acontecimientos evocados y su interpretación.¹³ A su vez este conjunto de operaciones involucradas en la reconstrucción del pasado hace que la acción de recordar se visibilice en los documentales y en muchos casos ocupe un lugar central. Tanto la subjetivación de la mirada como el énfasis puesto en el acto de recordación otorgan valor al rescate de la experiencia personal en la reconstrucción del pasado. En consecuencia puede señalarse que el lugar y el momento desde el que se recuerda, o sea el presente, adquieren un valor que en etapas anteriores no tenía.

Seoane). En el caso del presente trabajo consideramos únicamente las películas que abordan la biografía o pasajes de la vida de personajes reconocidos de la historia argentina.

¹⁰ En este sentido se puede contraponer documentales de formas expositivas tradicionales como *Una larga noche* (2006, Carlos de Elía) con documentales que construyen una subjetividad colectiva como *Trelew* (2003, Mariana Arruti) y obras que se incluyen dentro de la modalidad preformativa y expresan una mirada personal intransferible como *M* (2007, Nicolás Prividera), *Belgrano la película* (2010, Sebastián Pivotto), *La revolución es un sueño eterno* (2012, Nemesio Juárez) se narran momentos fundacionales de Argentina.

¹¹ Un caso muy evidente y trabajado desde la crítica es *Los rubios* (2003, Albertina Carri).

¹² La organización narrativa abierta puede corresponderse con textos autobiográficos como *La televisión y yo (notas en una libreta)* (2002, Andrés Di Tella) o testimoniales como *El tiempo y la sangre* (2004, Alejandra Almirón).

¹³ El testimonio es un recurso que aparece en propuestas estéticas y políticas tan disímiles *El oro nazi en Argentina* (2004, Rolo Pereyra), *Gaviotas blindadas* (2006 - 2008, Mascaró Cine) o *Rosa patria* (2008, Santiago Loza).

Específicamente dentro del ámbito de las ficciones se pueden detectar algunas características que a la vez que concretan diferencias con formas previas de los filmes históricos la conectan con modalidades contemporáneas en la construcción del pasado. En términos generales puede señalarse una coincidencia en el modo de la construcción de los personajes históricos que incorporan cuestiones que aparecen como centros de interés en otras formas de reconstrucción del pasado. Las enfermedades, algunos detalles de la vida privada o la reconstrucción de una vida afectiva compleja se convierten en centrales para la creación de verosimilitud en torno a los personajes retratados y los acontecimientos narrados.¹⁴ A su vez, mediante la profundización de los conflictos psicológicos y la dramatización de algunas biografías se discute el rol que cumplen los personajes históricos en la construcción de identidades colectivas como la nación o el pueblo.

La mirada sobre el pasado ligada a la subjetividad de un personaje¹⁵ se relaciona con la posibilidad de narrar peleas entre partidarios pertenecientes a un mismo bando y hacer visibles enfrentamientos con personajes que pertenecen a un mismo colectivo social. Lo que amenaza la construcción de la nación ya no es solo un enemigo externo como en el cine clásico o una tradición autoritaria como en los Ochenta. El presente conflictivo aparece como producto de un pasado en el que las disputas adquieren una complejidad que se origina en el pasado. Ya no hay un destino prefijado sino un camino lleno de dudas y signado por fracasos. La nueva heroicidad se construye sobre personajes que deben superponerse a sus propios errores y en muchos casos tienen dudas sobre el resultado final de su accionar.¹⁶

Junto con esta nueva forma de hacer verosímiles los personajes para los espectadores contemporáneos aparece una tendencia a la ruptura de la linealidad de los relatos. La presencia de diversos tipos de narradores que evocan momentos fundamentales dentro de la historia nacional hace que se diluya la pretensión de una objetividad histórica compartida y compartible de modo que se supere cualquier posible diferencia en las

¹⁴ En este sentido aparece como un hito *El general y la fiebre*. Un San Martín enfermo sufre delirios provocados por la fiebre que permiten presentar el perfil psicológico conflictivo - su condición de hijo de españoles y militar actúan internas como trabas para enfrentar al orden en que se formó - de un personaje histórico hasta el momento había sido presentado sin máculas, reconstruir momentos de su cotidianeidad e interpretar su proyecto político.

¹⁵ En algunos casos esta subjetividad puede ser presentada a través de narradores homodieéticos como la sirvienta de *El general y la fiebre* o un joven ayudante en *Revolución, el cruce de los Andes*. En otros a través de una mirada agónica del propio personaje como en *Belgrano la película*, *La revolución es un sueño eterno*.

¹⁶ El sentido y los alcances de la revolución independentista es un tema explícito que se repite en *Cabeza de Tigre* a propósito del fusilamiento de Santiago de Liniers, *Belgrano la película* y *La revolución es un sueño eterno* en torno a la trayectoria de Juan José Castelli.

interpretaciones. Son los recuerdos traumáticos de los protagonistas o algunos testigos privilegiados los que nos permiten acceder a esta versión de la historia. Aún en aquellos filmes como *Revolución, el cruce de los Andes* o *Belgrano, la película* que llevan una impronta oficial más fuerte y son proyectos relacionados con los festejos del Bicentenario desarrollan estas versiones recortadas del pasado en las que de alguna manera cuestiona el nivel de éxito alcanzado por la gesta patriótica.¹⁷ La fragmentación del relato y el punto de vista sesgado sobre los acontecimientos constituyen algo más que recursos narrativos. Expresan la dificultad para construir una versión omnisciente, lineal y objetiva del pasado como se planteaba en los filmes que se sostenían sobre un régimen de historicidad moderna.

Una nueva forma de historicidad a través del cine

El nuevo enfoque planteado por la cinematografía para la reconstrucción de la historia nacional incorpora tanto aspectos de otras series discursivas sobre el pasado como formas de verosimilización propias de otras manifestaciones de los lenguajes audiovisuales. De esta manera desarrolla narraciones en las que la lógica de los acontecimientos se encadena a través de una causalidad de tipo psicológica más que en función de valores morales que justifican un accionar. Los héroes históricos en esta nueva versión deben afrontar dudas poderosas o superar traumas para llevar adelante su cometido. Se hacen creíbles en la medida que se ven aspectos de su vida que exceden el marco de su actuación pública. La ampliación de lo contable a aspectos de la vida cotidiana o privada los “humaniza” de acuerdo con las pautas que existen para reconocer a los personajes públicos en la vida mediática contemporánea. Esta tendencia, al mismo tiempo que amplía el campo de conocimiento sobre el pasado a aspectos no considerados previamente, deshitoriza la interpretación de los hechos narrados. A través de este mecanismo los personajes históricos se transforman de un modelo a seguir, en “alguien como nosotros”.¹⁸ Por lo tanto se los puede juzgar de acuerdo a pautas contemporáneas. En este punto los filmes históricos se separan tanto

¹⁷ En *Belgrano, la película* la narración se construye sobre un diálogo entre un Manuel Belgrano agonizante y derrotado y un Belgrano joven que expresa las ilusiones en torno al proyecto emancipador. *Revolución, el cruce de los Andes* sostiene una cadena de narradores: la voz omnisciente de un narrador presenta el contexto histórico, pero la historia de la preparación del ejército libertador y el cruce de los Andes es narrada a través de un ayudante de San Martín vive en la pobreza y el abandono.

¹⁸ Un ejemplo de esta relación ambivalente sobre la vida en el pasado puede verse en el diálogo que sostienen José de San Martín y Manuel Belgrano en *Belgrano la película*. Se pone énfasis en cuestiones comunes en el período evocado como tener esposas o amantes adolescentes y al mismo tiempo se comenta la misma relación según pautas contemporáneas

del discurso historiográfico tradicional que pretende comprender el pasado en función de la construcción de valores universales como del contemporáneo que busca aprehender los sistemas de creencias sobre los que se basan acciones de los personajes estudiados.

Sobre la base de este tipo de valorización de los acontecimientos los resultados alcanzados por los protagonistas pueden ser puestos en duda. El sentido de los sucesos evocados no aparece como predeterminado y único. Por esto los relatos para hacerse verosímiles tienen presentarse como una nueva versión de una historia que ya fue contada.¹⁹ En este punto la visión subjetiva coincide con el modo en que una buena parte de los documentales sobre la historia reciente construye sus interpretaciones sobre un pasado traumático. La presencia de narradores homodiegéticos cumple un rol análogo al de los testimonios documentales. Dan forma a relatos que fundamentan su credibilidad tanto en la representación de los hechos del pasado como en la experiencia de su evocación. Así, la presencia en la pantalla de figuras que recuerdan sucesos de la vida pública junto con acontecimientos cotidianos permite presentar la historia como un recuerdo personal. El pasado no es visto como un fundamento para un presente sólido ni puede ser superado por un modelo que ofrezca un futuro asegurado. La interpretación construida se justifica porque transmite una experiencia personal creíble. La legitimación de las narraciones históricas como una experiencia vívida expresa en el terreno de la ficción cinematográfica un régimen de historicidad basado en el *presentismo*. La historia ya no es un modelo ni define el camino hacia el futuro. Se observa el pasado desde un presente que es el único horizonte desde el que se realizan las interpretaciones de lo que ya ha sucedido. Dentro de esta concepción los filmes sobre acontecimientos históricos narran y discuten sobre la construcción de grandes identidades colectivas. No las cuestionan pero ponen en escena los conflictos que surgen de su transformación, productos de un pasado que produjo frustraciones que aún no se pudieron resolver.

¹⁹ Esta operación es llevada a su máxima expresión en *Eva de la Argentina* en la que a través de varios tipos de imágenes (animación, fotografías, documentales, grabaciones de audio) se narra el mito de Evita. Se reconstruye y comenta ese mito a través de la narración de Rodolfo Walsh, no se interpreta el personaje histórico.

Bibliografía:

- Aprea, Gustavo (2011) “La revolución es un hecho histórico. El modo de pensar los cambios revolucionarios en el cine clásico industrial argentino” Ponencia para el Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano. Organizado por CiyNE - Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires
- Aprea, Gustavo (comp.) (2012) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re – construcción del pasado*, Los Polvorines, Departamento de publicaciones de la Universidad Nacional de General Sarmiento
- Cabrera, Miguel Ángel (2001) *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*, Madrid, Cátedra / Universitat de Valencia
- Carretero, Mariano (2007) *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en el mundo global*, Buenos Aires, Paidós
- Cattaruzza, Alejandro y Eujanian, Alejandro (2003) *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*, Buenos Aires, Alianza
- Delacroix, Christian; Dosse, François y García Pat (2010) *Historicidades*, Buenos Aires, Waldhuter Editores
- Erausquin, Estela (2008) *Héroes de película: el mito de los héroes en el cine*, Buenos Aires, Biblos
- Ferro, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel
- Hartog, François (2003) *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temp*, Paris, Seuil
- Huyssen, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido*, México, Fondo de Cultura Económica
- Ricoeur, Paul (2004) *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Romero, Luis Alberto (Coord.) (2004) *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Rosenstone, Robert (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel
- White, Hayden (2003) *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós
- White, Hayden (2010) *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo