

LA TRANSFORMACIÓN DEL RELATO CINEMATOGRAFICO Y TELEVISIVO EN LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO

CHRISTIAN MIRANDA COLLEIR
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO
UNIVERSIDAD VIÑA DEL MAR

Resumen

El siguiente artículo pretende abordar la transformación que ha sufrido el relato del cine y la televisión en la actualidad, a la hora de mostrar el pasado reciente de Chile y el problema que ello plantea para articular la representación de la memoria como experiencia temporal.

Palabras clave: relato, cine, television, actualidad, memoria, representacion, melodrama.

Abstract

This article deals with the tranformation undergone by the story within current Chilean cinema and television, and the subsequent problems such a transformation poses for articulating a representation of memory as temporal experience.

Keywords: story, cinema, television, present, memory, representation, melodrama.

Y he imaginado los hechos según el recuerdo de mis sentimientos.

Germán Marín, *El círculo vicioso*

La trilogía de novelas escritas por Germán Marín que lleva por título *Historia de una absolución familiar*, compuesta por *Círculo Vicioso*, *Las cien águilas* y *La ola muerta*, tiene como una de sus características la recuperación del pasado a través de una especie de divagación incontenible de la memoria del narrador, que es a la vez un personaje. El relato fluye, en apariencia, como si fuese el devenir de hechos ya acontecidos, una serie de fragmentos que se van sucediendo de forma azarosa. Queda la sensación que la lectura de estas piezas literarias nos hacen pasar, inopinadamente, de un pequeño episodio a otro, del breve asomo de una experiencia a otra, como cuando los recuerdos vuelven a la memoria, bajo una forma que no termina por definirlos completamente. No alcanzan una definición más nítida, porque o tienen el halo de una imagen borrosa o una digresión provoca el cambio del curso en el ejercicio que lleva adelante la memoria. Sobre todo en la primera novela (*Círculo Vicioso*). En ella se evocan espacios que encarnan, desde el punto de vista literario, tiempos diversos, la imagen de un Chile que a veces surge en el imaginario colectivo y que aquí se ve incorporada de forma recurrente. Se trata de la imagen de un país de la primera mitad del s. XX, en el cual nos instalamos gracias a que la ficción parte describiendo la vida de un grupo de personajes, pertenecientes a la típica clase social acomodada de nuestro país. La situación inicial los sitúa en el trayecto de un viaje por el sur de Chile, arriba de un buque que los transporta y da espacio a una celebración. Reconocemos apellidos, actitudes y comentarios que no solamente sirven para ilustrar una época, digamos, hacer verosímil el relato, junto con ello permiten una remisión a la historia, a su sentido, que esta vez varía, porque no es un discurso historiográfico de viejo cuño el que lo produce. Más bien se deja en vilo el cierre del mismo, debido a la condición desagregada de los recuerdos. Se indican fechas que consiguen ubicarnos en el tiempo, de manera que se puedan establecer ciertas coordenadas históricas. Sin embargo, la datación que se nos entrega toma el aspecto de un diario de vida, lo cual, por momentos, acentúa la idea que nos movemos por un recorrido íntimo, asumiendo un punto de vista individual en el relato. La mirada singular sobre el pasado va acompañada de juicios subjetivos, aunque no por ello falsos, los cuales abren una serie de matices que sólo afloran en la experiencia particular de un individuo. Muy lejana se halla, entonces, de la forma de vincularse con el pasado derivada de la Historia. La mayúscula que encabeza esta última palabra, intenta destacar el discurso historiográfico que se preocupa principalmente de los grandes acontecimientos, de los momentos ejemplares que servirían de modelos incuestionables para el presente.

Las novelas de Marín nos permiten volver sobre el pasado en el supuesto que ellas rehabilitan una visión particular, debido a lo cual constatamos cómo es repuesto, al menos a través de la ficción, el intento por representar la experiencia del tiempo que aportan las vicisitudes de un individuo, aunque no se atenúe su resistencia a la hora de delimitarla en una o varias imágenes. La vuelta hacia el pasado, sin embargo, está asociada a una imagen anclada al espacio (Agamben, 2007: 132) y a los objetos que evocan un retorno un tanto anacrónico del pretérito, porque se vuelve a él premunido de una preocupación actual que no le pertenecía en principio. De alguna forma, se lo aborda debido a los requerimientos del presente, a la demanda que busca comprenderlo, dar sentido incluso a sus condiciones más complejas e inextricables. Se quiere producir sentido muchas veces en medio del flujo del devenir de hechos o momentos, para poder tramar un relato que explique las razones de la actualidad, de la serie de elementos que potencialmente la componen. Sin embargo, como ya advertimos, tal ejercicio supondría un modo de representación en el cual se destaca un componente sensible, toda vez que la imagen toma para conformarse elementos que provienen de un asidero material, de la experiencia que nos resulta más conocida en apariencia. Se trata, en este sentido, de asimilar el tiempo, su experiencia, a aquello que nos lo hace más cercano para poder así comprenderlo, al menos de forma preliminar. Por lo demás, el carácter espacial de la representación del tiempo, suministra la afluencia de un sinnúmero de matices que parecen aflorar constantemente, cuestión que no deja de otorgar, por otro lado, una exigencia permanente que socava cualquier fijación de sentido, pero, por también, y de un modo paradójico, la espacialidad colabora en la inscripción del tiempo, tal como se plantearía cuando el presente nos solicita ser comprendido. El retorno al pasado tiene que ver con lo que decimos, en la medida que es un recurso para entender por qué se ha derivado en una situación como la actual.

Tal vez por lo que hemos dicho, y en razón de otras cuestiones que no hemos mencionado, cuando se explora la posibilidad de visitar el imaginario colectivo, poniendo énfasis en el fluir de la memoria, puede implicarse que en tal voluntad anida la idea de no conformarse con la versión más tradicional de la historia, muchas veces acotada en un manera conservadora de revisar el pasado, deudora de la mirada contemplativa exenta de crítica, y que a la larga se transforma en una interpretación condescendiente con el aparente sentido común. Quizás por eso ante la vuelta a los pormenores de la historia, a la dimensión que afecta a los individuos y su memoria, surja la sensación de estar frente a un gesto que va contra la naturalización de los hechos, o, por usar una expresión nietzscheana, contra la fosilización del registro imaginario que los representa. Así los textos de Marín exploran una veta distinta porque conforman la memoria, la trama de sus recuerdos – como red de relaciones y conspiración–, a partir de digresiones constantes, las que dislocan su relato, la manera convencional de construirlo. En este

sentido, creemos recorrer la interioridad del narrador, porque asistimos a la reverberación a medias del pasado en la superficie de las imágenes, que se transforman de manera permanente en el recuerdo de un individuo.

Una situación similar se daría en el cine, cuando en algunas películas se trata de abordar el pasado, demandado por las condiciones del presente. Claro que las diferencias entre literatura y cine son muchas: para empezar la imagen del cine suele tener lo que algún especialista llamó *pregnancia*. Es decir, atrae nuestra atención por las características que la componen de un modo regular. Reconocemos en ella ciertas formas a través de las cuales se nos muestra el espacio y se genera el tiempo, por ejemplo, el uso de los movimientos de cámara más conocidos (*travelling* o *paneo*) para exhibir el espacio, como la construcción del montaje cinematográfico que permite poner en imagen una historia, narrar visualmente aquello que se quiere contar. En este último caso, estamos acostumbrados a que se sostenga una cronología lineal en el curso del relato, es decir, hemos desarrollado apego a una narración que responda a las condiciones más clásicas de armar un argumento, deudora de la concepción aristotélica. Aunque lo anterior ocurre en un cine ligado a la industria, al ver una película que altera las convenciones narrativas, echamos en falta el funcionamiento tradicional de los recursos, especialmente en relación con el tiempo, una vez que se lo produce con interrupciones y potenciando un discurrir azaroso de la acción.

La imagen cinematográfica también presenta una mayor inmediatez, cuando busca describir una situación, lo que le da una mayor efectividad y logra indicar sin tantos rodeos la realidad que quiere representar. Y junto con ello, se vuelve más densa si se considera que su superficie se compone de una serie de elementos formales que abundan en el espesor plástico. En el cine contemporáneo vemos cómo se ha creado, más bien se ha insistido de otra manera, una imagen vinculada a un gesto que altera el curso del tiempo, interrumpiéndolo por medio de la introducción de tiempos distintos, saltos o digresiones permanentes que tratan de traducir, al menos esa es la sensación que queda, una subjetividad en crisis. Desde luego la lista de filmes es interminable: están por ejemplo en un circuito no tan exclusivo, *Memento* de Christopher Nolan o las películas hechas por David Lynch; en Latinoamérica vimos aparecer *La ciudad de Dios* y recientemente *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella. En cuanto a Chile, encontramos una serie de películas que han tratado el pasado reciente, ligado sobre todo a una situación histórica, que ve cruzada su imagen por una tensión política y social. En ellas se daría una versión menos conservadora de abordar el tiempo. No siempre se trata del quiebre en el curso de éste, de su representación temporal, por medio de la intercalación de tiempos distintos. A veces también hallamos una suerte de excesiva dilatación (lo que llamaban en Hollywood como *tiempos muertos*), conjugada con una estética un tanto contemplativa y ascética, incluso cuando retoman, especialmente, desde el punto de vista de la composición plástica de la imagen, elementos que ya encontrábamos

en los géneros cinematográficos. Un ejemplo de lo anterior son las películas realizadas por Matías Bize, tales como *En la cama*, *Lo bueno de llorar* o *La vida de los peces*, en estas se puede apreciar la recuperación de ciertos rasgos del melodrama, claro que no por el lado de una puesta en escena grandilocuente o la exposición evidente de las razones por las cuales los personajes sufren. Por el contrario, los filmes de Bize nos instalan en historias que no terminan por articularse completamente, ante personajes que no dicen todo lo que debieran, para enterarnos qué les sucede en realidad. La exhibición de sus sentimientos tampoco revela del todo sus motivaciones. Además, han perdido aparentemente su centro, son figuras más cercanas a personajes errantes que se encuentran en pleno tránsito, aunque no se sabe en qué dirección y por qué. Así las películas de este director no son realizaciones en las cuales se desplieguen grandes recursos para recrear un espacio ficcional que haga verosímil el mundo representado, como en las producciones melodramáticas de Hollywood de la década del '50. Más bien reciben un tratamiento que tiende al minimalismo de las condiciones en que se desarrolla la puesta en escena, como si Bize se pusiera a sí mismo permanentes pie forzados, restricciones que asume quizás para hacer de la falta de recursos un principio creativo.

En las películas del director chileno recién aludido, como en otras, claro que por distintas razones, se constata una suerte de resabio del pasado, porque algo conecta al presente con situaciones que lo anteceden. Sin embargo, la relación con ellas se nos escapa, debido a que los argumentos ya no funcionan, desde el punto de vista narrativo, bajo una estricta lógica de causa y efecto, tal como nos tenía acostumbrados el cine industrial. Nos atreveríamos a postular que esta especie de disolución del encadenamiento de sentido (afiatado en los argumentos más tradicionales), se debe a la aproximación que en dichas películas se hace a la realidad contemporánea a través de la representación de la experiencia de los individuos. Es decir, el tiempo, tanto el pasado como el presente, se incorpora en el devenir de una cotidianidad que no consigue ordenarse del todo, porque está sometida a los “vaivenes de la vida”. De ahí que, por ejemplo, nos enfrentemos a películas corales, conflictos difusos y tramas que tienden a fragmentarse. Son filmes respecto de los que tenemos la sensación que algo ha sucedido con los personajes, porque emergen una serie de elementos que parecen consecuencias de un proceso que se nos escapa. Esto quiere decir que las causas del mismo (si es que efectivamente está en desarrollo) se han retraído, sólo quedan estragos inorgánicos. La cuestión que hemos enunciado recién pretende ser abordada por medio del análisis, breve por cierto, de dos ejemplos, extraídos de la televisión y el cine nacional: analizaremos una secuencia de *Tony Manero* y un pasaje de la serie de televisión *Los 80*. Nos interesa comparar de manera muy sucinta ambas producciones, en lo relativo a la forma en que cada una se hace cargo del pasado reciente de Chile y el tratamiento especial que cada le da. En este sentido, haremos alusión a dos cuestiones fundamental-

mente: cómo en cada representación del pasado se supone la influencia mutua entre cine y televisión y, a propósito de este influjo, de qué manera podríamos detectar en ellas una transformación del modo tradicional de poner por imagen esta alusión al pretérito.

Por lo que hemos sugerido hasta ahora el discurso correspondiente al gran relato dejaría fuera las consideraciones demasiado particulares, los pormenores del tiempo cuando este se incorpora espacialmente, en el momento que toma cuerpo en una dimensión material de los hechos, y se centra en el amplio proceso histórico. Este tipo de comprensión de la historia, la que apela a grandes trazos temporales, intentaría desentrañar la coherencia interna de dicho proceso, acorde con la progresión que suele atribuírsele al movimiento de una cronología lineal dispuesta además de una hipotética regularidad. Es decir, se quiere dar con una unidad profunda, más allá de la superficie caótica de los hechos. El sentido, en este caso, emerge poniendo en suspenso las diferencias, gracias a que se las puede pasar por alto y hacer hincapié, luego de una especie de abstracción, en la relación profunda que los vincularía, reuniéndolos en un factor común, que no necesariamente es la suma de elementos comunes, sino una condición fundamental, digamos, metafísica. Se tiene la sensación, entonces, que la historia busca establecer vínculos trascendentales entre el presente y el pasado, porque su sentido se eleva por encima de las condiciones específicas. Todas las piezas calzan, las une un principio o una serie de principios que terminan por explicarlas. Incluso puede darse la paradoja que el fin al que se conduce termine siendo el principio que las explique: como en las más tradicionales de las imágenes teleológicas, la dirección estaría dada porque en las postrimerías habría un momento de consumación, tanto en un sentido escatológico, como en su versión secularizada.

Fue Michel Foucault quien, en un giro dado a su propio trabajo, dedicó un ensayo a este problema, justo cuando su lectura de Nietzsche se hacía más fecunda. En el ya famoso texto *Nietzsche, la genealogía*, la historia hace alusión a la diferencia que existe entre el sentido histórico que busca determinar un origen y el trabajo de la genealogía. El origen sería el lugar desde el cual se hace depender el proceso de la historia, gracias a un principio que no se topa, aparentemente, con lo más espurio del devenir, cuestión que sí interesa al quehacer genealógico. Entonces, retoma Foucault las andanzas de la genealogía:

¿Por qué Nietzsche genealogista rechaza, al menos en ciertas ocasiones, la búsqueda del origen (*Ursprung*)? Porque en primer lugar se esfuerza por recoger allí la esencia exacta de la cosa, su más pura posibilidad, su identidad cuidadosamente replegada sobre sí misma, su forma móvil y anterior a todo aquello que es externo, accidental y sucesivo. Buscar un tal origen, es intentar encontrar “lo que estaba ya dado”, lo “aquello mismo” de una imagen exactamente adecuada a sí; es tener por adventicias todas las peripecias que

han podido tener lugar, todas las trampas y todos los disfraces. Es intentar levantar las máscaras, para desvelar finalmente una primera identidad. Pues bien, ¿si el genealogista se ocupa de escuchar la historia más que alimentar la fe en la metafísica, qué es lo que aprende? Que detrás de las cosas existe algo muy distinto: ‘en absoluto su secreto esencial y sin fechas, sino el secreto de que ellas están sin esencia, o que su esencia fue construida pieza por pieza a partir de figuras que le eran extrañas. ¿La razón? Pero ésta nació de un modo perfectamente razonable’ del azar. ¿El apego de la verdad y al rigor de los métodos científicos? Esto nació de la pasión de los sabios, de su odio recíproco, de sus discusiones fanáticas y siempre retomadas, de la necesidad de triunfar —armas lentamente forjadas a lo largo de luchas personales. ¿Será la libertad la raíz del hombre la que lo liga al ser y la verdad? En realidad, ésta no es más que una ‘invención de las clases dirigentes’. Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen —es la discordia de las otras cosas, es el disparate (Foucault, 1992: 9-10).

La mirada genealógica se dirige a los detalles, a la aspereza de las aristas particulares que se dan en la historia, a fuerza de insistir en las condiciones efectivas. Por eso, nos encontramos con una forma distinta de comprender el pasado, aquella que busca entremedio de las variables más espurias, a contrapelo de un discurso que pretende otorgar un sentido unívoco a la historia, a resguardo de las degradadas particularidades del devenir histórico. De esta manera, se busca preservar el sentido histórico por encima de las condiciones de la historia efectiva, en el afán de elevarlo a las alturas de la mirada metafísica. En un texto de juventud, Nietzsche había visto en este tipo de remisión al pretérito un exceso de historia que iba contra de la vida, porque la negaba en pos de un origen puro, lejos del nivel sensible. Así como el filósofo del nihilismo dirigió sus invectivas contra el pensamiento metafísico, del mismo modo lo hizo, y por razones similares, hacia una forma de comprender la historia, el más decimonónico, que niega relacionarse con los vaivenes a la cual está afecta la vida de los individuos:

“Por lo demás resulta demás me resulta odioso todo lo que sólo me instruye, sin aumentar o animar inmediatamente mi actividad.” Son palabras de Goethe con las que, como con un *ceterum censeo* resueltamente expresado, ha de empezar nuestra consideración sobre el valor y la falta de valor de la historia. Se ha de exponer en ella por qué instrucción sin activación, por qué saber en el que la actividad se adormece, por qué la historia como preciosa abundancia y lujo de conocimiento nos tiene que resultar en serio, según las palabras de Goethe, odiosa: porque nos falta todavía lo más necesario. Ciertamente: necesitamos historia, pero la necesitamos de una manera distinta como la necesita el refinado ocioso que se pasea por el jardín del saber, aunque él mire con condescendencia nuestras groseras y torpes necesidades y miserias. Es decir, la necesitamos para la vida y la acción, o acaso para embellecer la vida egoísta y la cobarde y mala acción. Sólo en la medida en que la historia sirva para la vida hemos de servirla a ella; pero hay una medida de hacer historia y una apreciación de la misma que hacen que la vida se atrofie y degenera. He

aquí un fenómeno que, ante extraños síntomas de nuestra época, es tan necesario investigar precisamente ahora, por doloroso que sea (Nietzsche, 1998: 25-26).

Como dijimos, la objeción nietzscheana en contra de cierto exceso del saber histórico, surge en la medida que tal conocimiento deja fuera a la vida, su dimensión sensible, en favor del mundo verdadero. No se niega la importancia que tiene el pasado, más bien se pone en cuestión el hecho que termine siendo sólo un mero ejercicio de contemplación, dedicado a mantener una actitud observante hacia un modelo que irradia sobre el presente su influencia absoluta. De tal forma que se lo valora como un paradigma incuestionable, más allá de toda consideración particular. A la postre, este tipo de representación reduce a la historia a grandes acontecimientos, asociándola a valores trascendentales, lo cual redundará en una suerte de fundamentación a-histórica. Así, el pasado sería glorificado y se vuelve una atalaya desde la cual el presente resulta ser su simulacro, en el mejor de los casos una fase decadente (1998: 41).

Curiosamente, el reclamo que hace Nietzsche en contra de este tipo de concepción histórica ha tenido eco en cierto sector de la historiografía actual, por razones que no alcanzamos a explicar ahora. Autores como Carlo Ginzburg han vuelto sobre las huellas del devenir histórico. Cuestión que además, creemos, se ha replicado en el cine y la televisión, cuando en ambos medios de producir una imagen se intenta abordar la historia, especialmente en algunas producciones actuales que lo hacen a partir de la aproximación a una experiencia del tiempo de menor escala. Esto transforma inevitablemente el modo en el que se trama el relato, porque ya no lo atraviesa un afán épico. Tal cambio supondría, además, una influencia subrepticia entre cine y televisión, tal vez en sintonía con la contaminación que se da entre los distintos formatos audiovisuales, constatable en algunas producciones contemporáneas. Al menos eso parece emerger, cuando en algunos filmes se evidencia que la narración pasa de contar una historia por medio de un argumento de gran magnitud, a pequeños episodios que más bien tienden a la fragmentación. Vicente Sánchez-Biosca (1995: 93) ha hecho notar que, si bien contemporáneamente se multiplica la necesidad de narrar, este afán toma cuerpo en relatos que han sufrido la pérdida de un centro aglutinador que les de un sentido unívoco. A la par, los recursos formales y técnicos que una vez funcionaron en pos de una narración que los subsumía bajo la estructura del argumento clásico, se liberan de dicho requerimiento para formar parte de propuestas más arriesgadas, que retoman un gesto experimental, visto con anterioridad en asociación con una voluntad completamente rupturista, como ocurriría con los trabajos de la vanguardia histórica o incluso en directores que vinieron mucho después. Por ejemplo, los movimientos de cámara se hacen imprevistos, dejan de tener estabilidad, así como el encuadre suele perder su equilibrio y el montaje cinematográfico

parece estar menos regido por consideraciones puramente narrativas, que buscan mantener la coherencia interna del relato: muchas veces una serie de imágenes se suceden para generar un vértigo estético, para dar cuenta de una interioridad en crisis respecto de personajes más oblicuos, en algunos casos, próximos a la representación de una cotidianeidad que se quiere parecer a la de individuos comunes y corrientes.

Nuestro interés por el cambio en la manera de representar el pasado en el cine y la televisión actual, es decir, por su versión menos tradicional de ponerlo en imagen, intenta acercarse a la transformación del relato en el cine y la televisión como resultado de una relación dialéctica entre ambos. Esto implica una influencia mutua a la hora de generar una imagen, por medio de recursos y operaciones que han cambiado su fisonomía y la construcción de la misma, como también formas distintas de comprenderlo. Porque las variaciones en sus aspectos formales conllevarían, de un modo inevitable, una serie de cambios en el tratamiento de determinados temas o aspectos de ellos, que, a su vez, repercuten en la comprensión de los mismos y en su resonancia simbólica. Ya no se dice lo mismo, porque no se usan de manera ortodoxa las mismas formas. De ahí que aparecen nuevos sentidos, o al menos matices, que ponen en entredicho cualquier intento de restringir en un marco canónico el relato. Del mismo modo, la producción de sentido sobre el pasado y la historia reciente de Chile, ha sufrido alteraciones en cuanto a la representación tradicional.

La influencia entre cine y televisión se vería enmarcada, entonces, en una transformación de gran alcance. Por ahora, sólo podríamos indicar cómo la forma del cine actualmente tiende a desnaturalizarse en ciertos filmes contemporáneos, en especial si se los compara con una versión clásica. Dichas películas se escapan de un orden consolidado al interior de la industria cinematográfica, contradiciendo el curso de su movimiento. Para referirnos a este fenómeno nos resulta pertinente retomar un concepto que Gilles Deleuze usaba para llamar a cierto tipo de imagen cinematográfica que se producía contraviniendo el orden más tradicional de generarla. Deleuze calificaba su condición como aberrante (Deleuze, 2009: 58). Con este término aludía a la situación en la que una película representa el tiempo sin respetar las condiciones tradicionales. Por de pronto, lo genera sin necesariamente seguir una linealidad cronológica, es decir, puede pasar que en una película o programa de televisión se abuse de la sucesión a veces vertiginosa de tiempos distintos, de la fragmentación de su tratamiento o de la dilatación excesiva del mismo. Como ya afirmamos, puede darse el caso que se insista en sostener tiempos muertos que estancan el progreso del argumento o se densifica la imagen con referencias dramáticas o plásticas que hagan difusos los límites de la representación y, por ende, el sentido de la imagen. Sobre todo cuando se trata de representar una imagen relativa al presente, porque dar sentido a la actualidad parece ser más difícil, toda vez que no hemos alcanzado a trazar las relaciones que expliquen los elementos que la

componen. Así, lo aberrante mienta una imagen que ha salido del curso de lo normal a la hora de representar el tiempo —el pasado—, porque nos enfrentamos a la deflación de los grandes relatos que contengan su forma más convencional. En el cine tiene que ver además con la falta de una narración épica, especialmente en filmes contemporáneos en los que la manera de poner en escena la cotidianeidad, disuelve los lazos argumentales que hasta algunos años eran evidentes. Un ejemplo de lo anterior, tal vez muy contemporáneo, sea el documental *Cofralandes* del director chileno Raúl Ruiz. En su parte inicial vemos una casa de campo en Machalí, construida de adobe y que posee el típico patio interior con el que se diseñaban hasta fines del s. XIX o comienzos del XX. Mientras la cámara muestra su interior escuchamos la recitación de un poema de un narrador que lo declama en voz alta. Parece ser un narrador que va hilvanando azarosamente los recuerdos, porque luego de oír los versos de un par de poemas, entre ellos uno de Pezoa Véliz, empieza a divagar, como si estuviera recién despertando. Viene saliendo de una situación onírica y en ese estado de tránsito entre sueño y vigilia, musita palabras, más bien expresiones, inconexas. Lo escuchamos recordar, al mismo tiempo que vemos la aparición en el patio de ciertas figuras, como las de viejos pascueros formados diciendo un juramento que suena al que hacen los soldados en el servicio militar, pero que en vez de afirmar la defensa de la patria, se compromete en respetar su propia barba. Luego aparecen una serie de imágenes que muestran parte del imaginario ligado a Chile. En rigor no es el registro de la realidad, como tampoco se podría calificar como el intento por mostrar referencias directas a acontecimientos históricos, en el afán por probar lo que pone en imagen. Digamos no se parece en nada a los documentales que buscan entregar una versión solamente fidedigna de los hechos, no es que se niegue cualquier asomo de veracidad, se la aborda de una manera distinta, volviendo sobre las imágenes que se han creado en torno a Chile, a su historia, como una forma de reparar en su complejidad desde el punto de vista de la trama compositiva que les otorga la memoria. Lo anterior se da en medio, por ejemplo de un montaje que alterna diferentes momentos, sin una relación evidente entre sí. Por lo tanto, parece el curso nada regular de un ejercicio mnemotécnico que no nos da descanso, el que hace resurgir aristas del pasado que permiten reinterpretarlo, ligado a los espacios que se nos aparecen. Como el patio interior de la casa de campo o una calle cualquiera del barrio de Ñuñoa, traen a la memoria tiempos distintos, pero sin la disposición de un relato que reitera un significado establecido.

2 LA MEMORIA Y EL INTENTO POR REPRESENTAR LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO

Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado de consignar únicamente las “gestas de los reyes”. Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron.

ron. “¿Quién construyó Tebas de las siete puertas?”, pregunta el lector de Brecht. Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos, pero la pregunta conserva toda su carga. (Ginzburg, 2008: 9)

La cita de Ginzburg que encabeza este acápite es sintomática de un desacuerdo en cuanto a la manera de dar sentido a la historia. Una polémica que en algún momento dividió aguas entre historiografías de distinto cuño: por una parte, aquella que apostaba por una comprensión de los grandes procesos históricos y que olvidó los hechos de la vida cotidiana, en la que los individuos resienten los efectos de la historia, si se quiere sus estragos; por otro lado, se hallan los historiadores que recuperan al individuo y la microhistoria (como la hace el mismo Ginzburg), es decir, que aproximan su análisis a la dimensión testimonial, para de ahí producir el sentido de un periodo, para explicar el presente revisando el pasado desde las condiciones actuales. Es decir, se intenta preguntar por la historia desde el presente, para comprender qué pasa con éste, con la finalidad de dilucidar su sentido. Como si historia y cine hubiesen entrado en sintonía premeditadamente, podemos encontrar películas en las cuales pasa algo similar. Más o menos a partir de la década de los sesenta es posible reconocer en la producción de filmes, de diversa índole, relatos que centran su narración en el devenir interior de los personajes, algunas veces afectados por una conmoción u otras por la melancolía, gatilladas ambas a causa de algo no resuelto en el pasado. Incluso, como ocurre con las películas de Michelangelo Antonioni, suman a sus conflictos una actitud ensimismada que los lleva a no comunicar qué les sucede. De ahí que comienzan a tener mayor importancia otros elementos que hasta ese momento cumplían un rol secundario en el cine, como el espacio y los objetos que lo componen, porque empiezan a decir indirectamente qué tipo de trance viven los protagonistas. En cuanto al tiempo, el mismo director italiano lleva al límite los estancamientos o tiempos muertos que provocan que el silencio se manifieste como parte de la propuesta dramática. En Chile se hallan desperdigadas algunas películas a lo largo de varias décadas, en las cuales se han acentuado determinados giros respecto de un modelo industrial. En este sentido, durante los años 60 se produjo *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, un filme que busca poner en escena la historia de personajes semejantes a quienes han sufrido los rigores de una sociedad oligárquica, que en el campo de Chile toma la forma del dominio terrateniente. Su protagonista está sumido en la pobreza y la marginación social, al punto que ebrio asesina a una familia completa. Al comienzo de la película intenta contar hechos de su vida, pero lo hace a tropezones debido a que no es capaz de articular un discurso del todo racional. También encontramos en la misma década y en la primera parte de los setenta, antes del golpe militar, las películas que Raúl Ruiz alcanzó a producir en Chile. En ellas se nos muestran personajes cotidianos, sus pequeñas historias en las que conviven diversos relatos. Las figuras de los personajes son

reconocibles, pero ya no responden al estereotipo de un cine costumbrista. Se nos hacen extrañas justo porque Ruiz explota al límite alguna de sus posibilidades. Por ejemplo, el carácter digresivo de la forma en que hablan los chilenos, digamos su propensión a la incoherencia.

Así como sucede en algunas películas de los años 60, en las últimas décadas hemos visto aparecer filmes en los cuales emergen los detalles de una cotidianeidad que disuelve el gran discurso del cine. De igual manera ocurre cuando se aborda el pasado, ya no se sostiene en la reconstrucción a grandes trazos. A este respecto, y como ya mencionamos, parece como si historiografía y cine entraran en sintonía una vez más. Por ello, nos interesa considerar en este punto un texto recopilatorio de algunos ensayos escritos por Carlo Ginzburg que lleva por título *El hilo y las huellas*, el historiador italiano dedica un ensayo a Siegfried Kracauer bajo el nombre de *Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer* (Ginzburg, 2010: 327), y que tiene como uno de sus ejes importantes la relación entre imagen e historia. Según Ginzburg, Kracauer presenta dos momentos en su pensamiento que articulan la relación entre fotografía/cine e historia/historicismo de manera distinta, pero que poseen una idea de base: el esfuerzo por (de)mostrar un continuum en el curso del tiempo representado por la historiografía que se complementaría con el continuum espacial de la fotografía. En ambos casos, se estaría ostentando la capacidad que permite aprehender el tiempo y el espacio, como resultado de la aplicación de un pensamiento racional. Sin embargo, Ginzburg hace notar que se dan dos etapas marcadas en el planteamiento del autor alemán: la primera de ellas propone la correspondencia entre historicismo y la fotografía (con posterioridad también el cine), debido a que los dos son ejemplos del desarrollo de un pensamiento técnico que ha alcanzado su punto cúlmine con el cine y la generación de imágenes. A dicha dupla Kracauer opuso, en el primer momento de su propuesta, la memoria y las imágenes que le están asociadas:

Al historicismo y a la fotografía, Kracauer contraponía la memoria y sus imágenes. Estas últimas son, por definición fragmentarias: “La memoria no abarca la imagen espacial total ni el decurso temporal completo de un acontecimiento.” Y en ello aparecía el significado profundo de la contraposición entre el historicismo y la fotografía, por un lado, y la memoria y sus imágenes, por el otro: “El objetivo que devora el mundo es la señal del miedo a la muerte. Acumulando fotografías sobre fotografías, querría proclamarse la prohibición del recuerdo de esa muerte que, en cambio, está en toda imagen de la memoria.”

Pese a lo anterior, es cierto que en la conclusión del ensayo, con una brusca subversión dialéctica, Kracauer presentaba la perspectiva de una emancipación de la fotografía respecto de la lisa y llana representación de los acontecimientos, respecto de la acumulación de detritos de las realidades naturales: una posibilidad atribuida al cine que (a la par del sueño y de la obra

de Kafka) estaría en condiciones de recombinar de modo imprevisible los fragmentos de la realidad, engendrando un orden superior (2010: 331)

Ginzburg reconoce una segunda fase de la proposición hecha por Kra-cauer, a partir de la cual la fotografía y la historia se vincularían. Ahora, en un nuevo matiz de la idea que ronda su obra, la fotografía, y sobre todo el cine, se alían con el afán de mostrar aquello que pasa desapercibido. ¿Por qué apareció esta nueva forma de entender ambos medios visuales? Según el autor italiano, el acento que alcanza la posibilidad de registrar lo que ha estado ahí, sin la ingenuidad ni la transparencia que exigen los discursos con pretensiones de objetividad, hace que resalten cuestiones que la distancia que impone dicha pretensión no dejaba ver. La fotografía, por ejemplo, conllevaría una cierta impasibilidad que le permite al espectador poner atención en detalles que en la experiencia cotidiana se escapan o pasan inadvertidos.

Kracauer habla del close-up (2010: 339-340) como un recurso que sirve para explicar este tipo de evidencia, no registrada por el ojo humano. Por su parte, Ginzburg vincula el close-up con el ejercicio de la microhistoria, de aquel acercamiento a la realidad por medio de una representación particular. Así los recursos técnicos nos aproximaría a un recorte de la realidad, tratando de representar el curso de lo cotidiano. Claro que en este intento debe forzar, sobre todo en el cine contemporáneo, así como en algunas producciones televisivas muy recientes, las operaciones que funcionan todavía de manera tradicional. No es raro que así sea, porque generar una imagen de la experiencia del tiempo, siempre ha sido, aparentemente, una misión que exige poner a prueba los medios que están en juego. Siguiendo la analogía de Ginzburg, parece como si aproximarse a la intensidad de la realidad desar-mar la convención, al menos las exige. Tal vez por eso la forma en que la cámara registra no puede ser la misma cuando se trata de la experiencia cotidiana, distinta si se quiere a como ocurre en el cine industrial. No es raro que los directores la liberen de las restricciones del movimiento correcto y regular, tal como se ve determinada por el referente preciosista de la imagen hollywoodense. Entonces nos encontramos con movimientos inestables, agitados por el curso del devenir de los personajes, que no siguen la dirección de un objetivo dramático definido, como nos tienen acostumbrados las películas facturadas con criterios tradicionales.

En la serie de televisión *Los 80* vemos que se manifiesta un afán por re-crear la vida de los personajes en consonancia con objetos y la estética televisiva pertenecientes a la época que corresponde al espacio en cuestión. Sin embargo, esto no ocurre sólo en el contexto de una recreación limitada por preservar una estricta coherencia interna, se incluyen imágenes de la televisión en las cuáles se muestra la ciudad de Santiago durante los años ochenta. Si bien no rompen con el verosímil del pasado que se representa, potencian una matiz distinto. Así, el aspecto granuloso de las imágenes de noticiarios antiguos que se incluyen, su deterioro y envejecimiento, le otor-

gan una remisión menos determinada. Se destacan dos rasgos que ponen a la televisión en relación con el pasado, pero que, además, suponen dos características fundamentales del medio: la primera, y tal vez la más importante, es literalmente la mediación; el segundo rasgo, tiene que ver con la presencia de la televisión como objeto en las producciones que aluden al pasado. Los dos aspectos no agotan la relación fructífera entre televisión e historia, sólo hacemos mención de ellos, porque están asociados con el interés central de este artículo. Además, porque la mediación, como afirmamos más arriba, supone en la actualidad que algunos programas televisivos o filmes propongan un tratamiento distinto de la historia: como señalamos, ya no asumen la historia a gran escala, sino la pequeña historia, ligada a la cotidianidad de los individuos. A propósito de lo que recién dijimos, hace bastante tiempo, en los años setenta, Raúl Ruiz había comentado esta tensión a la hora de representar nuestra historia diciendo lo siguiente:

Y, sin embargo, la Historia como parodia que es la de nuestros países, es un tema importante, sobre todo muy actual. Nosotros no tenemos Historia, pero tenemos la del resto del mundo, envasada en libros, y, por tanto y por definición, inaplicable y mentirosa, porque la menor puesta en escena de nuestra vida cotidiana vendría a contradecir este texto histórico. ¿Qué manera de recordar la masacre de los judíos es mejor, *Holocausto* o una simple foto con un texto debajo? Desde el punto de vista del cineasta latinoamericano, *Holocausto*, puesto que completa y da el máximo de elementos –quizás le falte un poco de ortodoxia, pero la ortodoxia es siempre lo más fácil de poner. La forma de recordar que hay en *Holocausto* se impone cada vez más, en la medida en que va desapareciendo lo esencial de recordar, el recuerdo fragmentario, que permite enriquecerlo con la representación cotidiana. Ahora, sin representación, aquí, no hay cine. El cine es esencialmente la representación, aquí, ligada al recuerdo fragmentario. En este sentido, retorno al punto de partida de tu pregunta, yo me siento en polémica con lo que se llamó el cine político latinoamericano, un cine que recobraba una pretendida memoria popular. Esto lo habían hecho mucho antes en Hollywood con la historia americana, en Europa también: esta memoria de estereotipo es anuladora del hecho presente; yo la siento muy limitadora, anticinematográfica y políticamente peligrosa. (Llinas, 1983: 18)

En cierta forma, las palabras de Ruiz parecen muy actuales, porque retoman un asunto que toca una fibra importante cuando se quiere comprender la historia, nuestro pasado. El realizador chileno hace ver que, por lo general, se lo había representando a través de mediaciones que traman su relato bajo estructuras que dejan fuera aquello que no calza con una forma tradicional de recordarlo. El ejercicio fragmentario de la memoria, que no niega de por sí la producción de un sentido de mayor alcance, hasta hace no tanto fue descartado por una narración proveniente del cine industrial, aunque ahora se esté rehabilitando. Así como también la cotidianidad en la historiografía parecía pertenecer a una dimensión de suyo poco fiable

para la comprensión de la historia. Quizás debido a la ambigüedad de los recuerdos que vienen a la memoria, Ruiz rescata precisamente esta dinámica impredecible, como un elemento que de por sí pone en cuestión la organización del pasado, trastocando la convención importada desde Europa.

3 EL CARÁCTER MELODRAMÁTICO EN LA RECUPERACIÓN DEL PASADO

Un aspecto que sobresale en las producciones televisivas y, en específico, en el cine reciente, es el temple melodramático de sus personajes y del espacio a la hora de representar la condición contemporánea de Chile. Han aparecido filmes como *Play*, *La sagrada Familia*, *El baño*, *Tony Manero*, *La buena vida*, *Y las vacas vuelan*, *Rabia*, *Ilusiones ópticas*, *La vida de los peces* o programas de televisión como *Los 80* y una serie de productos que se acercan a la historia de Chile, en los cuales se reconoce este temple. En cuanto a las películas, en algunos casos se trata de una revisitación de la historia de nuestro país, en relación con el presente, y, en otros, se centran en el intento por poner en imagen determinada condición contemporánea, una tal que afecta a los individuos sin dejar rastros claros de sus causas. Por diversas razones parecen figuras afectadas por una situación que no logra dilucidarse del todo. Sólo vemos los efectos de algo que los tiene en un estado contenido, pero sumidos en una melancolía que no expresan a través de lo que dicen. Como espectadores, debemos esforzarnos por deducir las causas, incluso por la forma en que se representa el espacio y se compone estéticamente la imagen. Y a pesar que las razones de lo que se exhibe parecen pertenecer a un ámbito que se nos escapa y se han interiorizado en el fuero de los personajes, la formalidad de los filmes nos entregan pistas difusas de lo que ocurre. Ciertas películas realizadas por directores nacionales, como las que nombramos más arriba, manifiestan tal condición especialmente cuando ponen en escena historias que tienen que ver con el pasado. Como si el cine o la televisión nos obligaran a enfrentar una imagen que a veces exhiben momentos históricos, por medio de relatos mínimos o que tratan de hacer interactuar referencias disímiles. En este sentido, se suele ofrecer una versión alterada de sus referentes, que potencian sentidos más opacos, poniendo a prueba la comprensión conservadora del pasado. Didi-Huberman se refiere a este tipo de cruce de referencias que se potencian entre sí, a la trama que compone una imagen, a casi cualquier imagen, debido a lo cual su tejido compositivo nos interpela al punto de agitar ciertas preguntas y cuestiones en apariencia zanjadas. Este autor propone que en tal tejido visual se entrelazan elementos que terminan, las más de las veces, por hacer surgir sentidos aparentemente definidos bajo la forma de un canon, cuando en verdad vuelven a ser (sobre)determinados (Didi-Huberman, 2005: 31). Quizás por eso se nos muestran de nuevo, demandan un interpretación constante, porque la fijación de su sentido trepida ante la exigencia del pre-

sente. Algo anacrónica tiene dicha demanda, toda vez que se vuelve sobre las imágenes desde condiciones actuales que no les dieron origen.

La condición anacrónica de las imágenes se multiplica cuando además está asociada al melodrama, relación que enfatiza su carácter espurio, invitándonos a reconfigurar el sentido de sus formas. De ahí que exijan un ejercicio particular de la memoria, incentivando una fragmentación que no detiene su movimiento, lo que impide al sujeto prestar una atención que ponga freno a su marcha, con la finalidad de retener los recuerdos con una mayor definición. El melodrama clásico tenía como uno de sus tópicos fundamentales la preeminencia del pasado sobre el presente. Claro que su versión, por más que tendiera, por ejemplo en el caso del cine, al paroxismo emocional de los personajes y del espacio que los rodeaba, mantenía una voluntad destinada a delimitar sus variantes dramáticas. La modulación contemporánea de este género (que paradójicamente pierde la pretensión de ser un modelo que dicte la norma a la hora de producir un filme), toma rumbos distintos, de hecho podemos constatar en una serie de películas, que sus recursos pierden la contención que los regulan, ahora son sacados de su función puramente narrativa. Últimamente, se han estrenado películas latinoamericanas como *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella, una producción que explora la vertiente melodramática, ligada a una historia de amor no resuelta entre Benjamín Esposito e Irene Menéndez-Hastings. Ambos son funcionarios del sistema judicial, Irene es jefa de Benjamín, quien se envuelto en una investigación sobre el asesinato y violación de una joven mujer. El crimen es perpetrado por un hombre que está vinculado al aparato represivo de la época. Es decir, en la película se intersectan el relato melodramático, el thriller y atisbos de un cine social que aborda la historia de Argentina y la represión política durante los años 70. Por lo demás, conviven y se contaminan, tiempos distintos: el comienzo del filme muestra a Esposito tratando de escribir una novela para dar solución al crimen que no tuvo justicia, mientras lo hace vemos aparecer imágenes del pasado de su vida y momentos de la historia de su país. La representación del pretérito se hace más compleja de definir, porque nos encontramos frente al flujo de la memoria, en el cual los recuerdos se incorporan bajo una apariencia que desestiba el anclaje de su sentido, atentando contra el significado más tradicional, forjado, probablemente, al alero de una comprensión que los sometió a un orden canónico. De ahí que la remisión al pasado a tres bandas, termine por generar una imagen que tensiona la perspectiva a gran escala de la historia y la dimensión particular de un individuo a quien le es difícil establecer un sentido total. Desde luego, un halo melancólico cruza el argumento del filme, porque parece desvanecerse la condición de los hechos que suscitan tal estado emocional en el personaje, literalmente a través de una imagen que por momentos se desenfoca y vuelve borroso el contorno de los recuerdos. En este sentido, podríamos ligar lo que hemos dicho acerca de la producción de Campanella con lo afirmado por Didi-Huberman, especial-

mente con un aspecto en torno al carácter anacrónico, sobre todo cuando se trata de una imagen que posee una estética melodramática: encontramos una (sobre) determinación de la misma, una suerte de reconfiguración constante que resignifica la representación más ortodoxa, la comprensión del presente que interpela al pasado aludido (2005: 32).

Las reflexiones de Didi-Huberman sobre el anacronismo toman del pensamiento de Deleuze un concepto asociado a la imagen cinematográfica que ya señalamos: lo aberrante correspondería al desajuste que se da en algunos filmes o productos televisivos, cuando el funcionamiento de sus recursos se altera. Recordemos que lo aberrante corresponde a una anormalidad, planteada por el desvío en el eje que caracteriza a un movimiento regular y lo saca de su curso natural. Como ocurre en la imagen cinematográfica, con su producción más clásica, cuando se experimenta con el montaje, haciendo perder la continuidad del relato y la historia. Del mismo modo, la representación del pasado, la forma en que se vuelve a la historia, puede ver alterada su imagen al intentar comprenderla a partir de una escala individual:

En primer lugar, el anacronismo parece surgir en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia: las imágenes, desde luego, tienen una historia; pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma —un malestar, una desmentida más o menos violento, una suspensión. Por el contrario, sobre todo quiero decir que la imagen es “atemporal”, “absoluta”, “eterna”, que escapa, por esencia, a la historicidad. Al contrario, quiero afirmar que su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa. Es lo que Gilles Deleuze, en el plano filosófico indicó con fuerza cuando introdujo la noción de imagen-tiempo en doble referencia al montaje y al movimiento aberrante que, por mi parte, yo llamaría síntoma (2005: 48-49)

La dialéctica entre pasado y presente que menciona Didi-Huberman en las últimas líneas de la cita, hace visible una relación particular con la historia. Las imágenes poseerían una historia que las sitúa temporalmente, pero del mismo modo representan el tiempo gracias a que son un síntoma de él. Como decíamos, la condición espuria de la imagen anacrónica, hace que se nos plantee una forma de tramar sus referencias con una mayor complejidad, a veces inextricable. En conjunción con la estética melodramática, se manifiestan ciertas licencias que descentran la narración y le otorgan un carácter excéntrico a las películas que se componen de ambas variables. En otras palabras, las películas que surgen de tal confluencia no se ajustan en rigor a los lineamientos convencionales de un género, como ocurre con filmes más convencionales. Por el contrario, producciones más complejas asimilan una gama muy grande de variantes narrativas, junto con tener una gran apertura a combinar recursos muy disímiles. Quizá una de las explicaciones para esta imagen en la que sobreponen aspectos que se interactúan potenciando

la generación de sentido, sea, en el caso de la dimensión melodramática, la trayectoria y las razones históricas de su aparición. No olvidemos que este género es resultado de los intereses populares, por lo tanto, lo caracteriza desde su origen una fuerza que asimila los más variados contenidos y formatos:

Como en los viejos del folletín, ahora, en su versión más nueva y más latinoamericana –tanto que junto con los grandes textos del realismo mágico, la telenovela es el otro producto cultural que Latinoamérica ha logrado exportar a Europa y a Estados Unidos–, el melodrama se halla más cerca de la narración, en el sentido que le diera Benjamin, que al de la novela, o sea al libro...

De la narración, el melodrama conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y las leyendas, la literatura de cordel brasileña, las crónicas que cantan los corridos y los vallenatos. Conserva la predominancia del relato, del contar a, con lo que ello implica de presencia constante del narrador estableciendo día tras día la continuidad dramática; y conserva también la apertura indefinida del relato, su apertura en el tiempo –y su porosidad a la actualidad de lo que pasa mientras dura el relato, y a las condiciones mismas de la efectuación. (Martín-Barbero, 1998: 315-316)

La alusión de Martín-Barbero a Benjamin no es casual. No lo es porque el pensamiento de éste cobró importancia, entre otras cosas, por su insistencia en la pérdida paulatina y, aparentemente, irreversible de la experiencia. Como se suele decir, puede sonar paradójico un planteamiento como el que recordamos, si se lo piensa considerando la evidencia actual: cada vez es posible tener mayor tipo de experiencias, incluso algunas que hace no tanto eran inimaginables. Pero su afirmación se hace más comprensible cuando se recuerda que Benjamin entiende la experiencia no sólo como un conocimiento práctico que es resultado de la acumulación de casos e información, sino como un saber que transmite algo de importancia vital. De hecho, él hacía la diferencia entre narración y novela, que separa a aquellos que cuentan una historia siguiendo el canon de la novela moderna y los que tienen la figura del narrador (Benjamin, 2010: 60). Este último es quien se encargaba de aludir a consejos para la vida y tenía como finalidad comunicarlos. Su misión entonces se diferencia, por ejemplo, de la pura información (2010: 69), ya que esta habla de algo fugaz y percedero, cuando la novedad que porta pierde su efecto inmediato. De ahí que, según Benjamin, nos enfrentemos a una transformación en el modo narrar, de construir el argumento y de producir sentido, aún más cuando lo que se cuenta remite al pasado. Especialmente, porque la técnica se ha introducido en las formas de representar la historia y la relación del presente con ella: la técnica ha acelerado en apariencia el flujo de los datos y, por lo mismo, enfatiza la breve vigencia de este tipo de conocimiento. Entonces, el pasado se vuelve un contenido que tiende a perder un influjo permanente en el presente, se ve sometido a la

fragmentación que provoca la fugacidad de la información y, junto con ello, el sentido que se le ha atribuido ve remecidos sus fundamentos.

4 BREVE ANÁLISIS DE DOS EJEMPLOS

La representación de una memoria que quiere remontar el pasado para recordarlo, resurge en producciones fílmicas y televisivas recientes. En este último acápite vamos a analizar y comentar, brevemente, dos ejemplos que nos servirán para volver sobre esta cuestión. Nos interesan porque en los dos casos pueden reconocerse elementos cercanos a la cuestión fundamental de nuestro texto: tanto en la película *Tony Manero*, como en *Los 80*, se detecta un esfuerzo por representar el pasado reciente, pero generando una alteración de los recursos audiovisuales que conforman el argumento. El relato en ambos casos se trama de forma distinta a una narración que pone el acento en lo épico, como ocurría con las películas tradicionales de reconstrucción histórica, que además modulan su conflicto central por medio de la figura clásica del héroe. En este sentido, la narración clásica no necesariamente sitúa sus historias en tiempos remotos, muy lejanos al espectador. Incluso en filmes donde lo que se cuenta puede corresponder a acontecimientos de una época cercana a la del espectador (incluso, en la que él se sitúa), late bajo el argumento una historia que hace al protagonista enfrentar hitos de gran envergadura.

En el caso de *Tony Manero* el relato se arma a partir de la cotidianidad de un personaje que está justo en el peor momento de la dictadura militar, cuando la represión ha alcanzado su momento más brutal. Sin embargo, el golpe militar y las consecuencias de este, no es el centro de su narración, el cual, si bien puede esbozarse, se vuelve difuso porque el protagonista, a causa de su condición enajenada, nos esconde el proceso interno que lo afecta. Sabemos que está obsesionado con *Tony Manero*, personaje central de *Saturday Night Fever (Fiebre de sábado por la noche, 1977)*. Va al cine una y otra vez para ver la película e imitar su forma de bailar. Quiere reconstruir la plataforma sobre la cual ejecuta sus pasos, para lo cual invierte tiempo y dinero que roba a costa de matar a sus dueños. Como el relato nos ubica en el punto de vista del personaje, en una suerte de focalización que por momentos es externa y otros interna, el contexto histórico sólo aparece por momentos, está ubicado en las calles del barrio y la ciudad donde vive, pero no se halla presente, de modo predominante, en la cotidianidad, salvo cuando se manifiesta a través de la televisión y entronca con sus propios intereses. La escena que nos interesa recordar, brevemente, es aquella en que se muestra al protagonista en la pieza de la pensión que habita un día cualquiera. Sentado en un sillón fuma un cigarro, cuando de repente escucha que en la calle asaltan a una mujer ya mayor. Baja desde el segundo piso de la casa antigua donde vive a la calle para socorrerla. La ayuda a levantarse y luego camina

con ella hasta la casa de la anciana. No habla en todo el trayecto, mientras la cámara está muy cerca de su figura, como si tratara de subrayar el carácter subjetivo del relato. Una vez al interior de una vieja casa, la mujer le regala una lata de atún vencida y enciende un televisor a color que está en el living de la casa. Todo este tiempo además de la cercanía de la cámara, que, en apariencia, sirve para exacerbar un tono de máxima tensión que lo afecta interiormente, el fondo está desenfocado. El protagonista mira extasiado el noticiario que se ve en el televisor, cuando de repente aparece Pinochet inaugurando algo. La anciana dice: “Se ha dado cuenta que mi general Pinochet tiene los ojos azules... Raro, raro... habiendo tanto mapuche en este país.” El protagonista la golpea una vez en la cabeza, luego le cae encima a golpes hasta matarla. Toma una lata de atún que la mujer abrió para darle de comer a un gato, le da un poco a él, después come, se fuma un cigarrillo y posteriormente se roba el televisor. Camina por la vereda, momento en el cual siente que se acerca un camión con militares que vigilan las calles. Se esconde en un pasaje hasta que quienes patrullan se van.

El relato fuerza el uso de algunos recursos (el desenfoque, por ejemplo), para instalarnos en un proceso interior del que desconocemos sus detalles. El movimiento irregular de la cámara recuerda los desplazamientos libres de la cámara de televisión que transmite en vivo. De esta manera, constatamos una cierta desprolijidad que aleja la propuesta de este filme de versiones más clásicas de poner en escena una situación del pasado. En otras palabras, sólo emergen los efectos de uno o de varios conflictos que afectan al protagonista, mediados por operaciones visuales poco convencionales. Tal vez porque lo que le sucede hasta cierto punto es inexpresable, debido a que se trata de una figura monstruosa en un sentido poco convencional. Entonces, descender en dicha interioridad, en aquel abismo, genera una alteración del lenguaje que intenta expresarlo.

Por su parte, *Los 80* pone en escena a una familia promedio, perteneciente a la clase media chilena. Son personajes próximos al espectador que representan las condiciones que le tocaba vivir a alguien expuesto a los vaivenes económicos y sociales. Se intenta recrear en la serie ante todo tal tipo de cotidianidad, introduciendo en ella a la televisión. Por ejemplo, cada vez que termina el segmento de un capítulo se exhibe una publicidad de aquel tiempo. También la aparición de un televisor en colores reorganiza la vida de los individuos y los vuelca ante la novedad de ver los mismos programas, pero de mejor forma gracias al adelanto que ha sufrido el aparato. Y al igual que en *Tony Manero* la aparición de la historia del país está mediatizada por la emisión de noticias que choca con la dimensión cotidiana. De hecho, el ejemplo que queremos tomar brevemente, muestra cómo estando en una situación rutinaria, antes comer en la noche, se interrumpe la programación habitual para mostrar al ministro de economía de la época, quien informa a la ciudadanía de la devaluación de la moneda nacional en favor del dólar. Ante éste corte los personajes reclaman, parecen molestos porque el mo-

mento histórico, digamos, el acontecimiento que parece desplegarse, y que finalmente produjo consecuencias devastadoras en términos sociales, no está en la misma escala que rige su vida. Aunque después, como ocurrió en la práctica, van a ser víctimas de sus efectos. Es como si la televisión fuera el único medio que hace posible el ingreso de la historia a la vida de los individuos, porque, en verdad, le muestra momentos ejemplares, obviamente, mediatizados por los recursos de ese tiempo y la censura ideológica de la dictadura. En este sentido, se hace muy patente el hecho que se introduzcan imágenes grabadas efectivamente por algún canal de la época, lo cual da un tono envejecido al relato, gracias a que se ven granuladas y aflora con ello la precariedad “material” de la misma. Esto último nos remite a algo que habíamos señalado anteriormente: la remisión al pasado suele asentarse en una especialización del tiempo, por lo cual aflora un componente sensible, especialmente cuando se lo relaciona con la cotidianidad de los individuos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, (2007). *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Benjamin, Walter, (2010). *El narrador*, Santiago: Editorial Metales Pesados.
- Deleuze, Gilles, (2009). *La imagen-tiempo*, Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Didi-Huberman, Georges, (2005). *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Foucault, Michel, (1992). *Nietzsche, la genealogía, la historia en Microfísica del poder*, Madrid: Las ediciones de La piqueta.
- García Vázquez, José, (1983). *Raúl Ruiz*, Alcalá de Henares: Cine Club de Alcalá de Henares.
- Ginzburg, Carlo, (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ginzburg, Carlo, (2008). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona: Ediciones Península.
- Martín-Barbero, José, (1998). *De los medios a las mediaciones*, Bogotá: Editorial Gustavo Gili-Convenio Bello.
- Nietzsche, Friedrich, (1998). *Sobre utilidad y perjuicio de la historia para la vida*, Córdoba: Alción Editora.
- Sánchez-Biosca, Vicente, (1996). *El montaje cinematográfico*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- (1995), *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana: Valencia.