TERESITA QUIROZ ÁVILA*

¿Desde quién y desde dónde se cuenta la historia?

*Kilpatrick fue ultimado en un teatro,
pero de teatro hizo también la entera ciudad,
y los actores fueron legión,
y el drama coronado por su muerte
abarcó muchos días y muchas noches [...]*
Jorge Luis Borges

Reflexiones a partir del curso *Cine para pensar la Historia*. Impartido por el doctor Dr. Álvaro Matute¹, IIH, UNAM, 2016.

En el recorrido de “Cine para pensar la Historia” se han seleccionado pequeñas o mayúsculas anécdotas que de una u otra forma tratan problemas de la disciplina histórica, así como la forma de contar la Historia a través de fragmentos del pasado de la humanidad que son confesadas por los personajes de cada cinta.² En particular dos asuntos llamaron mi atención: quién cuenta la historia y la presencia de la ciudad imaginada.

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

¹ Tuve la oportunidad de ser alumna por única vez del doctor Matute en este curso. Previamente Valeria Cortés y yo recorriamos la Ciudad de norte a sur para llegar entre tardes lluviosas a las gratas sesiones de cine antecedidas por los comentarios siempre sugerentes del profesor Álvaro. Inquietantes reuniones en el Instituto, compartiendo calidamente sus brillantes ideas. Mucho agradezco a la doctora Evelia Trejo habernos invitado. Gracias por la fortuna, donde quiera que esté (Álvaro Matute †).

² Se analizaron las siguientes películas: *Rashomon* (Akira Kurosawa, Japón, 1950), *La novena sinfonía: un himno colectivo* (Pierre Henry Salfati, Canadá, 2004); *Melinda & Melinda* (Woody Allen, Estados Unidos, 2004); *La estrategia de la araña* (Bernardo Bertolucci, Italia, 1970); *Nota al pie* (Joseph Cedar, Israel, 2011) e *Intolerancia* (David W. Griffith, Estados Unidos, 1916).

Ciudades creadas o imaginadas por el cine

En *Intolerancia* se observan tres urbes, por un lado la majestuosidad de la antigua ciudad de Babilonia, el París de Catalina de Medici y por el otro las ciudades obreras de Estados Unidos a principios del siglo xx; en *La estrategia de la araña*, hace presencia una Italia provinciana en el fascismo y en los años setenta; en *Melinda & Melinda*, los personajes habitan la gran urbe de Nueva York hacia finales del siglo xx; finalmente, *Nota al pie* tiene como escenario los barrios universitarios en Israel. Cabe señalar que no nos muestran todas las facetas de la ciudad, en su mayoría son zonas particulares donde la arquitectura planta pie como elemento del paisaje y hace identificar por ciertos hitos a las referidas ciudades, aunado a otros elementos que caracterizan el conjunto urbanístico como las calles, palacios, plazas, zonas de vivienda y zonas de servicios especializado como terminales de tren, fábricas, salones de diversión, bibliotecas y estaciones de televisión. En unas poblaciones queda con mayor evidencia el límite construido que es bordeado por la zona provincial o rural, como en la cinta de Bertolucci, que se desarrolla en un poblado denominado Tara, el cual vio épocas de considerable dinamismo comercial y cultural, dado que posee un gran teatro, estación de ferrocarril, amplias mansiones y plazas con edificios de notable trazo constructivo pero que está cercada por la ruralidad y la vida campestre. En este caso también se puede ubicar la ciudad de Babilonia con un determinante límite entre urbano y provincial, donde la población queda protegida al interior de la muralla, resguardados por los muros está todo el entramado urbano: viviendas, comercios, la vida, los grandilocuentes palacios de reyes y templos dedicados a los dioses. Otro tipo de urbanización que se presenta es la vida en los suburbios; en la ciudad obrera de *Intolerancia* y en la ciudad universitaria de *Nota al pie*, están presentes los barrios y colonias de vivienda para obreros y académicos, que se encuentran en áreas alejadas del centro histórico urbano pero ubicadas contiguas a los espacios laborales, los cuales se caracterizan por vivienda y los emblemas arquitectónicos de la fábrica, el campus universitario y su biblioteca; donde el ritmo cotidiano lo marca el quehacer propio del grupo: me refiero a la producción de objetos y la producción de ideas, vida que está imbuida de fuertes conflictos sociales como las huelgas y las pugnas de vanidad teórica. El París de Catalina de Medici en *Intolerancia* y en el Nueva York de *Melinda & Melinda*, el espectador queda capturado porque la trama se desarrolla al interior de la ciudad en los barrios céntricos donde se reconoce una

arquitectura doméstica. Esos son los tipos de escenarios urbanos que se pueden ubicar: afuera y adentro, suburbios y barrios periféricos e interiores.

La ciudad como espacio civilizatorio se muestra en la conformación urbanística que integra elementos materiales y de funcionalidad en las propuestas ingenieriles y arquitectónicas que representan a estas urbes, son los hitos constructivos que refieren una época determinada. La muralla misma como un artefacto de protección o las esculturas majestuosas dedicadas a la diosa Ishtar de Babilonia o la escultura del héroe antifascista en el centro de la plaza, que en suma con la trama de edificios conforman sistemas de vida complejos, como la importancia de un inmueble exprofeso para representaciones escénicas, lo cual habla de un público y compañías teatrales; o la constitución de conjuntos fabriles con edificios especializados en administración, producción y vivienda, lo que manifiesta un proceso civilizatorio en el auge de la fabricación de mercancías y la división del trabajo, además de las propuestas moralistas de los *reformadores* que pretenden imponer y corregir conductas sociales a las clases trabajadoras. La ciudad como espacio civilizatorio donde se establecen horarios y se puede propiciar el deleite gastronómico, el arte, la conversación y el debate de posturas distintas como en la cinta de Allen. O el espacio urbano donde los intelectuales pueden dedicar su vida al estudio y la reflexión de temas históricos como el Talmud. Sin olvidar que un espacio civilizatorio no es el idilio del progreso positivo sino el avance de técnicas, maneras de comunicación, de confrontación, además de la lucha por la imposición de ideas y formas de apropiación del mundo.

Las ciudades que aparecen en el cine son inventadas. Algunas más recreadas que otras. Por ejemplo cobra supremacía la grandilocuente Babilonia, escenario construido exprofeso, retomando dimensiones de las ruinas y elementos de los documentos históricos para edificar escenarios de utilería que rescatados a través de la cámara de Griffith instituyeran una reproducción de lo que pudo haber sido la original metrópoli, no en dimensión de maqueta sino con las dimensiones reales como lo evidencian las escenas con cientos de extras que discurren en los festejos de las escalinatas. En las películas referidas de Bertolucci, Allen y Cedar, los espacios urbanos son locaciones existentes no edificaciones de cartón-piedra. Esos sitios prevalecen pero pueden ser consideradas también como ciudades inventadas porque son el resultado de la subjetividad del director que nos muestra un fragmento de la urbe en la que sitúa sus historias, con su muy particular mirada. En este sentido, los barrios neoyorkinos que Allen presenta pueden ser

estos suburbios o zonas fabriles de siglo XIX como Tribeca, Soho, Greenwich Village o Chelsea, que han sido rehabilitados por su valor histórico arquitectónico, a los cuales se ha cambiado el uso del suelo volviéndolos áreas exclusivas de alto nivel económico y cultural con artistas, pintores, escritores, galerías de arte y moda, restaurantes, cines y universidades, áreas de distinción intelectual y de vanguardia, ubicadas en calles con banquetas y parques arbolados que mantienen un estilo paisajístico del Manhattan del XIX y un toque de vida bohemio por los conservacionistas culturales. Este es el ideario que Allen representa en su cinta, un entramado que al ser rescatado trata de resucitar el espíritu histórico del entorno pero a partir de la revalorización de sus usuarios que aprecian el espíritu del pasado de barrios trazados con dimensiones espaciosas y que propician la vida vecinal culta y el desplazamiento a centros artísticos. En este sentido también es un proceso civilizatorio: preservar y revivificar el pasado con un nuevo significado de uso que mata el origen y solo lo trae como memoria. Estos son los espacios que Allen se resiste a perder y los perpetúa en sus cintas, o como señala De Certeau para el caso de un barrio en París:

Cada vez mejor defendidas por asociaciones de fieles, estas manzanas crean efectos de exotismo en el interior. A veces perturban un orden productivista y cautivan la nostalgia que se apega a un mundo en vías de extinción. [...] Naturalmente, lo fantástico no volvió por sí solo. Lo atrajo la economía proteccionista que siempre se refuerza en los periodos de recesión. [...] Colocada de principio bajo el signo de "tesoros" para ser rescatados de un cuerpo condenado a muerte, esta política museológica toma desde entonces, [...] el carácter de una estética. (De Certeau, 1999, pp. 135-136)

Así el director establece un discurso propio sobre un entorno urbano que reafirma en su película. Muchos conocen y creen que Nueva York vale la pena por este ambiente arquitectónico bohemio cultural de alto nivel que ha fortalecido Allen y se retoma como un imaginario característico de esta ciudad dinámica, moderna, grandiosa y culta. El cine crea y divulga imaginarios que contribuyen a la fantasía del espíritu urbano de cada ciudad con sus hitos arquitectónicos, comidas, diversiones, paisajes, y estilos de vida.

En el caso de la película *La estrategia de la araña*, la misma ciudad provinciana de Tara es una voz que con su lenguaje urbano va brindando las pistas de su fortaleza: el héroe que se engendró entre sus calles, ahora da nombre a sus espacios, el nombre del individuo extraordinario es digno a su vez de ser el título de avenidas,

paseos, plazas, cantos, casonas señoriales y memorias de la grandeza del sitio. Así el lugar es baluarte por el individuo que le da valía: Tara es "Athos Magnani" y en su reconocimiento la nomenclatura es para su evocación y en estos elementos está "el espíritu del lugar" y los muertos aparecen en el nombre de cada sitio; siguiendo a De Certeau:

Estos objetos salvajes, salidos de pasados indescifrables, son para nosotros el equivalente de lo que eran ciertos dioses en la antigüedad, las "almas" del lugar. [...] Su retiro hace hablar –genera relatos– permite actuar; "autoriza", por su ambigüedad, espacios de operaciones [...]. El pintor [el investigador de la historia] sabe "ver" estos poderes locales; se adelanta solamente, una vez más, al reconocimiento de lo público. [...] Pero sólo representan, después de todo, una íntima proporción entre la población de aparecidos que bullen en la ciudad, y que forman la extraña, la inmensa vitalidad silenciosa de una simbiología urbana. (De Certeau, 1999, p. 139)

Quien cuenta hace la historia

Segundo aspecto para la reflexión. Quien cuenta la historia, realiza un *arte del decir*, genera un relato el cual no describe un suceso, crea el suceso. (De Certeau, 1996, pp. 87-89) Primero hay que darle punto central al protagonista de esta forma de comunicar los referentes del pasado: el cineasta, gran constructor de un tipo de narración que aparece en el siglo xx; el director organiza y pone en sintonía un esquema complejo donde guion, fotografía, actuación, música, color, ambientación y otras incidencias son metódicamente estructuradas para *decir* con la imagen en movimiento, el discurso particular de este especialista dueño de un lenguaje estético que se puede producir por la tecnología de la empresa cinematográfica. Aunque según lo que menciona De Certeau el discurso o artículo resultante "no es tanto el efecto de una filosofía personal o la resurrección de una 'realidad'. Es el producto de un lugar [social]." (De Certeau, 1996-bis, p. 76) La estructura y espacio creativo del discurso, en esta ocasión desde el cine, da una interpretación de un tiempo determinado ante un suceso particular bajo el horizonte sociocultural que conformó al director de la sinfonía cinematográfica, resultante del lugar desde donde se habla como una práctica del "hacer historia": dar una interpretación. (De Certeau, 1996-bis, p. 82)

Luego al introducirnos en la trama de cada cinta hay otras voces esenciales que también cuentan, pero esas voces hablan a través de

los personajes quienes investigan y relatan los sucesos, en un símil con el historiador que se enfrenta a los sucesos y a los sonidos de memoria, investigador, el cual desentraña las pistas y elabora un discurso a partir de su enfoque y problemáticas. En *Intolerancia* es la vida de los habitantes y la escritura, a través de la narración escrita y el libro que muestra el transcurrir del tiempo: es como se va contando la Historia; en *Nota al pie* son padre e hijo quienes narran sus pensamientos, así como las variantes de la historia y las referencias incidentales que como paréntesis refieren la narración al señalar “algunas cosas sobre... fulano hijo, fulano padre”, justo el papel que juega la nota al pie de página como subtexto que da mayor información sobre la narración principal; (Grafton, 1998) en el sumario de *Melinda & Melinda* son los convidados a la cena quienes plantean una misma historia pero con narrativas en tonos de interpretación distinta: tragedia o comedia. En *La estrategia de la araña*, los cercanos al héroe van dando pistas y cuentan sobre el prócer, pero es el hijo del héroe, quien indaga, rearma la historia y reproduce una narración cargada de falsedad: el mito de la ciudad material repetido por el pueblo.

Ampliamos la reflexión sobre la cinta *La estrategia de la araña* producida por Bernardo Bertolucci.³ El cineasta, por su parte recrea la historia en la Italia fascista en una pequeña ciudad llamada Tara (como una coincidencia, Tara también es el nombre de la plantación en la película *Lo que el viento se llevó*, ese sitio al que regresa la protagonista cada determinado tiempo a renovarse, retornar al Tara es volver al hogar, al principio y a la tierra que le da identidad. La novela se publica en 1936, año en el cual es inolado Athos el héroe, en la cinta de Bertolucci). El director presenta la fina línea entre un individuo ya sea como héroe o traidor, como valiente o cobarde. En el centro de la estructura, tanto de la narración primaria como en la recreación que esgrime Bertolucci, se encuentra el enigma que teje un personaje, en principio común pero quien se convierte en insignia del pueblo y de su descendencia, de tal suerte que este va construyendo con un delicado hilo casi invisible en perfecto artefacto, como la telaraña del arácnido, dispositivo de hermoso tejido, con tal cuidado enlazado que denota maestría en el arte de proyectar, dirigir y seducir para conseguir el objetivo. La habilidad que

³ Basada en el texto “Tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges, quien escribe un relato de ficción en 1944, narración que puede referirse a hechos similares que logran encontrarse reiterativamente en el pasado, tanto en la historia como en la literatura, pero elige entre tantas opciones ubicar su relato en la Irlanda de 1824.

muestra el personaje central es la del líder, del dirigente, del estratega que mueve las piezas en un juego de acciones determinadas para conseguir el fin planeado. Enigmáticamente el personaje central de la historia se transforma de intachable, en villano y de traidor en héroe. Para salvar el honor del terruño, reivindicar la rebelión y purificar la deslealtad, él y sus más cercanos se confabulan, con plena aceptación del culpable, para inmolarlo en el teatro de la población. Es un descendiente en línea directa quien descubre el enigma, el engaño del histórico héroe: un traidor reivindicado.

La historia nos hace reflexionar en el papel de quién investiga la historia y el lugar social de aquellos que la repiten, cuentan, re-cuentan, epopeya a la cual le van incidiendo tales matices y silencios que develan otros sucesos, hasta modifican la versión inicial oficial de heroicidad, proeza que se ve salpicada de tales detalles e incongruencias, a tal punto que el albo discurso existente se tiñe de fuertes tonos y manchas. Entonces queda claro para el hijo que el padre considerado un héroe realmente era un traidor y un cobarde pero brillante líder que da la vida por su patria. Todo el discurso que se construyó en torno a sus acciones estaba cifrado en motivaciones diferentes a las ensalzadas bajo el engarce de la valentía: era la falsedad, el engaño y la mentira aquello que le daba soporte a la identidad del personaje, al orgullo colectivo de los habitantes y soportaba los hitos monumentales del poblado: la nomenclatura de la avenida principal, el nombre de la plaza, la estatua del ídolo, la altivez de sus ancianos.

En la película de Bertolucci, dos hombres llegan a un mismo poblado en una zona rural de Italia, se bajan del tren con distinta disposición ante lo que el lugar les depara y las inquietudes que cada cual tiene a su llegada. La estación del ferrocarril es el punto de acceso al pueblo, es el umbral de entrada y salida, el tren que no siempre pasa el mecanismo para habitar o abandonar. Ambos hombres llegan a Tara. Un marinero que con alegría atraviesa el pueblo, luego no vuelve a aparecer hasta el final cuando finalmente toma el tren después de su estancia en el sitio. El otro hombre, el hijo Athos Magnani, llega con la inquietud de salir pero empieza a involucrarse, observa y ve los nombres las marcas que immortalizan al muerto, al padre. Descubre huellas, hitos de memoria material e inmateriales voces de orgullo que los vecinos y pobladores externan sobre el héroe que les ha dado patria, frases que van seduciendo al recién llegado, este, el hijo se va ubicando en el hogar entre la comida y los engarces que lo mantienen; y la duda se siembra... Entonces empieza a preguntar: ¿Quién era el héroe? ¿Cómo lo recuerdan? ¿Por qué era diferente, en qué radicaba su grandeza, frente a la

normalidad del resto? Así el descendiente, igual que el historiador, sin darse cuenta se establece en un sitio, las evidencias le marcan pistas de los sucesos, se siembra la incertidumbre y se empieza a preguntar a las voces silenciadas, que tienen la necesidad de hablar por que han callado mucho tiempo. Entonces los discursos se entrecruzan y la mentira sostenida como verdad se devela: no su asesinato por los enemigos, sino un traidor que se inmola en contubernio con todo el grupo para salvar la honra y el imaginario de grandeza del individuo y del pueblo que lo mantiene. ¿Por qué? Porque es mejor tener un prohombre que un cobarde traidor. Athos hijo se queda atrapado en el discurso que han tejido los ciudadanos de Tara, discurso que elaboró Athos padre para que él, traidor, sea mártir y sirva más como sacrificado al poblado; entonces Athos hijo es Athos padre, Athos es Tara y Tara es la fortaleza de una mentira convertida en legítima verdad.

Conclusión

Valga decir que si se analizan cronológicamente las películas observaremos las variantes técnicas de la industria que va desde la obra del norteamericano Griffith (1916), cinta muda en blanco y negro que imbrica varias historias magistralmente tejidas, hasta la del israelí Cedar (2011), con la nitidez de la grabación sonora a color, en espacios abiertos y donde también se observa los entretelones del show comunicativo de la empresa televisiva. Así, con un siglo de diferencia entre estas dos películas, los otros filmes van mostrando el proceso de avance de la técnica y el lenguaje cinematográfico.

También pueden analizarse las temáticas que preocupan a los directores de estos trabajos: el amor y la intolerancia como motor de la sociedad, masacres resultado de la imposición de unos sobre otros, la muerte y sus observantes, héroes y traidores en la identidad comunitaria, uso sesgado de una creación artística, tragedia y comedia como formas de percibir el mundo; estilos y metodologías de investigación en conflicto.

En término de la cronología histórica que se recrea en las narraciones cinematográficas podemos ubicar: los tiempos de la caída del imperio de Babilonia, la sociedad feudal del Japón, la vida obrera y los tiempos de crisis de principios del siglo xx, el fascismo italiano en un pequeño poblado, y dos películas ubicadas hacia principios del siglo xxi retratando comunidades de intelectuales, unos que ejercen la creación teatral y otros especialistas en los textos sagrados e históricos del Talmud.

Muchos asuntos se muestran y sirven para reflexionar sobre el *cine para pensar la historia* o la presencia de la historia en el cine: el problema de la verdad, roles de género en el tiempo, la guerra y la paz, la música, la vida cotidiana, el individualismo o la colectividad, el reconocimiento y el desprecio, quizá el hombre de pila que se repite de padres a hijos como si el mote creara un destino a continuar o a vencer, el reconocimiento al pasado por las nuevas generaciones, o la ciudad y el lugar social de quien cuenta la historia.

Bibliografía

- Certeau, M. de (1999). "Lo fantástico del 'ahí estaba'", *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. El oficio de la historia. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Occidente.
- . (1996). "Un arte de decir", *La invención de lo cotidiano*. 1 Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de Estudios mexicanos y Centroamericanos.
- Grafton, A. (1998). *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Cibergrafía

- Borges, J. L. (1965). "Tema del traidor y del héroe". *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, itvalledelguadiana.edu.mx [consulta diciembre 2016].