

Nós que aqui estamos por vós esperamos. Aproximaciones entre el Cine y la Historia

Nós que aqui estamos por vós esperamos.
Approaches between Cinema and History

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.31530>

María Silvina Sosa Vota

Estudiante del Doctorado en Historia de la Universidad de Santiago de Chile (USACH), Magíster en Integración Contemporánea de América Latina (2017) y Licenciada en Historia (2015) por la Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

E-mail: silvina.sosa.vota@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3962-1595>

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo principal reflexionar acerca de las posibilidades del cine documental en relación a la representación del pasado, y de la ausencia contemporánea de lo que en algún momento fue presente a partir del largometraje del director brasileño Marcelo Masagão, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999). Se considera que la historia no tiene el monopolio de las representaciones del pasado. El cine documental puede entenderse como vehículo de interpretaciones y explicaciones históricas, que reflexionan y comunican los acontecimientos de tiempos pretéritos a partir de un lenguaje y recursos diferenciados a los utilizados por los discursos historiográficos.

Palabras clave: Historia. Cine documental. Representaciones. Siglo XX. Pasado.

ABSTRACT

The main objective of this article is to think about the possibilities of the documentary film regarding to the past representation and the contemporary absence of what it was present, time ago, from de movie directed by the Brazilian Marcelo Masagão, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999). It is considered that history does not have the monopoly of the representations of the past. Documentary films can be understood as a way of historical explanations and interpretations of the past. They explain and communicate facts of the past form a particular language, different form the one used by history.

Keywords: History. Documentary film. Representation. 20th Century. Past.

Introducción¹

En un trabajo de Paul Ricoeur titulado *La distancia temporal y la muerte en historia*² (2010), el intelectual francés reflexiona acerca de los horizontes temporales e introduce la potente idea de la muerte como paradigma de distancia. La muerte, como símbolo de ausencia y de pasado, se hace presente a través del gesto de la sepultura. Esta figura es utilizada por Ricoeur para trazar paralelismos con el trabajo del historiador ya que este escribe una historia organizada a partir de un presente que falta, que ya no está. Así como la sepultura, la escritura de la historia suministra un punto de referencia visible para los vivos sobre el pasado que fue presente. La historiografía comprende el pasado como el retorno, la puesta en presente, de aquellas personas, sus posibilidades y sentimientos sepultados.

“Los muertos de hoy son los vivos de ayer, actuantes y sufrientes”, afirma Ricoeur³. Poderosa idea que es transversal a la propuesta cinematográfica de Marcelo Masagão, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Brasil, 1999). Las imágenes del cementerio y sus sepulturas son las que organizan y dan coherencia al largometraje. Ellas son el símbolo de la distancia temporal que habla Ricoeur y, además, representan la presencia del pasado en el presente. Muestran el lugar de los vivos de antaño en la contemporaneidad y su presencia simbólica en el espacio contemporáneo.

Fotograma 1 – El cementerio



Nós que aqui estamos por vós esperamos, (Masagão, 1999), 01'52”.

¹ Trabajo financiado por la Beca de Doctorado Nacional 2018, de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ex CONICYT). Agradezco especialmente al prof. Dr. Paulo Renato da Silva por la presentación de esta película en mis primeros años de formación y por todos los aprendizajes recibidos.

² RICOEUR, Paul. *La distancia temporal y la muerte en historia*. In: DELACROIX, C.; DOSSE, F.; GARCÍA, P. (Orgs.). *Historicidades*, Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2010. p. 15–30.

³ *Ibid.*, p. 27.

El género cinematográfico también ha sido utilizado como forma y sustancia para la transmisión de conocimiento histórico y reflexión sobre el pasado. La película mencionada es un ejemplo de ello. El filme, entendido como producto final de un proceso de investigación, relata, a partir de un lenguaje propio que conjuga la imagen de archivo en movimiento, la fotografía, la palabra escrita, la música, el silencio y la superposición de diferentes elementos, una perspectiva de la historia del siglo XX y una reflexión acerca del tiempo pretérito. Los argumentos presentados, su edición y montaje, abren ciertas interrogantes que interpelan directamente a los núcleos centrales de la investigación histórica y la reflexión acerca de la práctica.

La aproximación de la utilización de la sepultura por el director brasileño y la metáfora de la sepultura como historiografía gatillan una reflexión sobre las posibles aproximaciones de la historia con el cine, particularmente con aquel que se propone ser un registro de lo real, tema que será objeto de este trabajo. Por estos motivos, el presente escrito se plantea como objetivo principal pensar las formas de representación de lo histórico a través del discurso cinematográfico a partir de la película *Nós que aqui estamos por vós esperamos*.

1. La representación del pasado

Antes de profundizar en el propósito específico del presente escrito, resulta necesario dedicar algunas líneas preliminares a pensar qué es un documental, qué vínculos pueden establecerse entre la historia y este género cinematográfico, y, por último, si *Nós que aqui estamos por vós esperamos* se adecua a esta clasificación.

El filósofo francés Etienne Souriau define un documental en oposición a la ficción. Entiende que el primero presenta individuos u objetos que existen en la realidad afílmica, entendida esta como lo que se vive en el mundo independientemente de su relación con la película. La presencia positiva de estos seres o cosas son pasibles de ser verificadas. Por otro lado, la ficción es una creación mental que crea un mundo propio, que puede ser o no similar a la realidad⁴(*apud* GUINZBURG, 2014, p. 125).

Esta definición respondería a una forma clásica de entendimiento del documental, cuyo objetivo pretendía ser el de representación de lo real. Jessica Guinzburg (2014) sostiene que en la contemporaneidad, el género documental no puede ser definido en oposición a la ficción, pues el primero ha incorporado aspectos del segundo sin que esto necesariamente genere una pérdida de

⁴ GUINZBURG, J. El documental y los géneros de ficción, *In*: PALADINO, D. (Org.). *Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*. Sáenz Peña: Universidad Tres de Febrero, 2014, p. 125.

credibilidad del espectador. Los documentales adoptan técnicas y estrategias de otros géneros para potenciar su discurso. En este mismo sentido, Paula Félix Didier agrega que:

Si bien no hay duda de que ficción y documental constituyen dos modos diferenciados del relato cinematográfico, es también cierto que mantienen relaciones indisolubles y se nutren una del otro en formas y contenidos, compartiendo elementos comunes [...].⁵

Dicha discusión sobre las fronteras permeables entre diferentes géneros recuerda en alguna medida los cuestionamientos sobre los vínculos entre la historia y la literatura. Reduciendo, a modo de ilustrar mejor la analogía que se propone, la historia se distanciaría de la literatura, puesto que ella tendría como producto una escritura vinculada estrictamente a su referente en el mundo real, mientras que la literatura se ocuparía de la creación de un mundo ficcional. Al igual que entre la ficción y el documental, en este caso se presenta un antagonismo entre la fantasía y lo real. Como bien explica Iván Jablonka:

Debido a que en el siglo XIX la historia y la sociología se separaron de las bellas letras, el debate suele tener como basamento dos postulados: las ciencias sociales no tienen una dimensión literaria, y un escritor no produce conocimientos. Habría que escoger entre una historia que sea “científica”, en detrimento de la escritura, y una historia que sea “literaria”, en detrimento de la verdad.⁶

Ante esta explicación, el historiador y escritor francés se posiciona: “Esta alternativa es una trampa”⁷. Existen textos literarios de representación histórica así como textos históricos con formas y recursos literarios. Las fronteras disciplinares son, muchas veces, difusas.

La historia no tiene el monopolio de las representaciones del pasado pues la literatura puede también entrar a jugar en este campo, interpretándolo y explicándolo. La historia es capaz de ser entendida en cuanto relato, y este es el aspecto que más fuertemente la vincula con la literatura pues ambas utilizan el texto como sustancia, el cual es organizado en torno a una narración, una trama, y está dirigido a alguien externo que tendrá la tarea de interpretarlo. La historia no es portadora de una verdad única, ya que su sentido se construye a partir de su materialidad que es textual y como tal, es una representación discursiva, realizada por una persona específica que, al igual que el novelista, recurrió a su imaginación creativa⁸ (PIZARRO, 2015).

⁵ FÉLIX DIDIER, Paula. Prólogo. In: PALADINO, D. (Org.). *Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*. Sáenz Peña: Universidad Tres de Febrero, 2014, p. 13.

⁶ JABLONKA, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 11.

⁷ *Ibid.*

⁸ PIZARRO, Carolina. *Nuevos Cronistas de Indias*. Santiago de Chile: IDEA, 2015.

Esta idea de la disputa en el campo de la construcción de sentidos sobre el pasado no se reduce apenas a la historia y a la literatura. Este trabajo sostiene que el género del cine documental también puede intervenir en ello, esta vez fuera del campo de la narrativa puramente textual. Como afirma Bill Nichols:

Utilizando las capacidades de la grabación de sonido y la filmación para reproducir el aspecto físico de las cosas, el filme documental contribuye a la formación de memoria colectiva. Propone *perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismo*⁹ (cursivas nuestras).

Así, el documental también puede considerarse dentro del conjunto de formas expresivas posibles de representación de lo histórico, desde su lugar particular y dentro de las posibilidades diferenciadas que ofrece la imagen en movimiento, conjugada con el sonido. Así como la literatura, el cine documental puede producir conocimiento sobre lo real, interpretarlo y explicarlo, más allá de la incorporación de ciertos recursos entendidos como provenientes del mundo de la ficción, o mejor dicho, de lo no verificable en el plano real. En palabras de Claudio Rolle:

[...] hay en esta expresión del cine documental una dimensión interpretativa, muchas veces ligada a la comprensión y explicación del acontecer histórico, generándose filmes documentales *que son de hecho manifestaciones de la historiografía por otros medios*, que contribuyen a la generación del conocimiento histórico¹⁰ (cursivas nuestras).

El trabajo de este investigador se concentra en los documentales que refieren principalmente a la representación de la historia y que para su creación recurren a la utilización de fuentes primarias. Rolle presenta y desarrolla un paralelismo del trabajo del historiador y del documentalista, entendiendo que ambos construyen una trama en base a la disponibilidad de las fuentes y el acceso a ellas. Los dos dependen de estos vestigios del pasado pues son las que les permiten construir discursos y representar el mundo y la experiencia humana en el tiempo. En base a esto, tanto el historiador como documentalista articulan un relato, con soporte en imágenes, textos y voces, que suponen un previo ordenamiento y recorte. Agrega que “ambos realizan una interpretación de las fuentes y su entorno, y deben considerar críticamente esas fuentes, tomando en cuenta las condiciones de generación [...] transmisión y preservación”¹¹. La intervención personal, es así, inevitable, porque además de tener

⁹ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 13.

¹⁰ ROLLE, Claudio. El documental como monumental: vehículo de memoria. In: VEGA, Alicia (Org.). *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2006, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 25.

autoría e implicar una necesaria selección, tanto los documentales como la historiografía se producen dentro de una cultura, en un tiempo y espacio específicos que contribuyen en la construcción del sentido y en la propia recepción del mensaje cinematográfico e historiográfico. La interpretación de las fuentes y la distancia temporal que las separa del investigador activan la necesidad de recurrir a la imaginación histórica, que a decir de François Dosse, analizando la propuesta de Ricoeur, se convierte en un medio heurístico de comprensión.

Para argumentar a favor de los vínculos entre tipo de cine y la historiografía, es posible trazar una analogía simplificada entre filmes del tipo del que se centra este trabajo y la escritura de la historia. La operación historiográfica propuesta por Michel de Certeau (analizada en RICOEUR, 2007¹²) propone que existen tres dimensiones inseparables e imbricadas unas en las otras que distinguen a la historiografía como género, que puede pensarse como la que trabaja entre lo que siempre estará ausente y el objetivo de ver en el presente. En un primer lugar, se encuentra la fase documental, en la cual existe una selección y crítica de las fuentes y se establece el documento como unidad de medida del conocimiento histórico. Fase que puede compartir con el género documental. El siguiente nivel es de la explicación y comprensión. Se recurre a construcciones temporales para hacer aprehensibles los acontecimientos a los que refieren las fuentes. Misma fase que el género documental al establecer pautas temporales de comprensión necesaria de los archivos fílmicos. El tercer nivel es el de la representación histórica a través de la escritura, es el momento en el que el pasado representado cobra inteligibilidad y es en esta fase que el documental y la historiografía divergen, al optar uno por el medio de representación escrito y el otro, por el audiovisual. Del producto de esta tercera fase, el lector/espectador entiende que ese discurso se sitúa en el marco de una intención de verdad, por -su tránsito a través de las fases de la operación, lo cual lo distingue de la pura ficción.

Nós que aqui estamos por vós esperamos es un largometraje construido a partir de filmaciones y fotografías de archivo, en su mayoría en blanco y negro, de diversos orígenes y épocas diferentes, pero todas enmarcadas dentro del siglo pasado. Masagão entrelaza estos materiales con música, silencios, palabras, fechas e informaciones que van tejiendo el sentido de su propuesta. Sobre esto, Nichols entiende que:

Las opciones disponibles para la representación de cualquier situación o acontecimiento —las opciones que implican comentarios y entrevistas, observación y montaje, la contextualización y yuxtaposición de escenas— son las que plantean cuestiones historiográficas, éticas y estéticas en formas características del documental.¹³

¹² RICOEUR, Paul. Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. In: PEROTIN-DUMON, A. (Org.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. [s.l.: s.n.], 2007.

¹³ NICHOLS, B. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, p. 15.

El objetivo del filme es mostrar una historia del siglo XX, por lo cual la articulación de estos recursos se dará en el plano de las representaciones del pasado, de tipo históricas. La selección de las imágenes, su montaje y la construcción del sentido generada a partir de la yuxtaposición, superposición, edición e incorporación de la palabra, forman parte de un esfuerzo interpretativo del pasado, de la forma que la hace un historiador, pero presentado a partir de otro tipo de lenguaje y medios.

Así, se entiende que esta propuesta cinematográfica se enmarca dentro del género documental. Hay una intención de mostrar lo “real”, de proyectar imágenes verificables en el mundo afílmico, parafraseando la definición de Souriau. La película genera una ilusión de realidad que permite al espectador entender como plausible esa representación del pasado. Es una interpretación posible de lo que fue, producto de una investigación en base a fuentes audiovisuales.

La película no tiene una voz en *off* que actúe como constructora de sentido, pero si tiene la intervención de palabras. Fechas, nombres de personas, referencias de ciudades o países específicos, relaciones entre los individuos configuran partes de la imagen, construyendo una unidad que da coherencia a la presentación de las secuencias. Roland Barthes, trabajando sobre la fotografía, pero pudiendo sus reflexiones trasladarse al cine en este caso, entiende que las imágenes tienen un sentido denotado y uno connotado. El primero de ellos referiría a lo que se ve, a la relación con lo real que se encuentra en el objeto visual, mientras que el segundo refiere a un sentido social y cultural que se le da a esa figura. Los procedimientos de connotación le agregan nuevos sentidos al mensaje fotográfico y en él intervienen la elección de lo representado, el tratamiento técnico, el encuadre, etc. La palabra entraría también como recurso de connotación de la imagen. Sobre esto Barthes entiende que “el texto constituye un mensaje parásito destinado a comentar la imagen”¹⁴, variando el efecto de connotación según el uso de la misma.

Aplicando estas ideas de Barthes al filme que le interesa este trabajo, no se puede considerar a la palabra como parasitaria. Ella constituye parte fundamental del mensaje de la película. Forma parte del proceso de connotación del largometraje, porque sin ella el sentido social y cultural de la propuesta tendría una aún mayor cantidad de interpretaciones posibles. Desde los Estudios Visuales¹⁵, se entiende que el texto se percibe a través del ojo, por lo tanto su esencia también es visual, más allá de su naturaleza lingüística. De la propuesta de Barthes, vale rescatar la idea de proceso de connotación como articulación de un sentido social y cultural.

En un momento del largometraje, Masagão presenta a Juan Domingues a través de la imagen de sus pies (Fotograma 2). En el nivel de denotación, pueden ser identificados tres pies sucios calzados

¹⁴ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Editorial Paidós, 1992, p. 21.

¹⁵ MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la Imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.

con chancletas, probablemente representando a tres personas. Se observa que usan pantalones y que están parados sobre alguna superficie. La palabra entra en este momento para connotar, orientando la interpretación. Frases en diferentes lugares van caracterizándola y ubicándola. Se informa que tiene lugar en Bolivia en 1994, que se trata de un “trabajador del campo” (“trabalhador do campo”) que “nunca vio una imagen de TV” (“nunca viu uma imagen de TV”) y que “le gustaba la Coca-Cola” (“gostava de Coca-Cola”). En este nivel de connotación la palabra se vuelve parte central, y nunca parasitaria del mensaje propuesto, forma que se repite a lo largo de todo el largometraje.

Fotograma 2 – Juan Domingues



Nós que aqui estamos por vós esperamos, (Masagão, 1999), 20'09”.

El espectador se puede cuestionar ante estas imágenes y las palabras que las connotan. ¿Es verdad? ¿Existió un Juan Domingues en Bolivia en 1994? No se sabe, no hay como comprobarlo apenas con la información que ofrece la película. ¿Es posible que haya existido un trabajador del campo boliviano con esas características? Si, podría haber sido posible. La ilusión de realidad que proyecta un documental no se rompe con estas informaciones sobre las cuales no se puede tener certeza absoluta, no es suficiente para hacerlo entrar en el campo ficcional. Es una posibilidad que Juan Domingues no haya existido, pero también lo es que si lo haya hecho, o que haya habido otros como él con diferentes nombres. Es también una posibilidad de que sea producto de la imaginación del autor para cumplir con su propuesta de “pequeñas historias, grandes personajes, pequeños personajes, grandes historias” (“pequenas histórias, grandes personagens, pequenas personagens, grandes histórias”), pero en ningún momento quiebra con una percepción de lo que podría haber sido. Por lo tanto, teniendo en consideración estos posibles cuestionamientos, se considera a *Nós que aqui estamos por vós esperamos* como una propuesta documental de representación histórica que muestra otra forma posible de transmitir interpretaciones sobre el pasado, quitándole la exclusividad de esto a la historia y a la palabra escrita.

2. El rescate de las “mentes y corazones”

La obra de Masagão se abre con una clara referencia a la obra *Historia del siglo XX* de Eric Hobsbawm¹⁶ cuya primera edición fue en 1994. La característica de “breve” de la centuria pasada en una de las primeras imágenes del largometraje remite directamente a esta obra, entendida por Enzo Traverso como una de las más leídas de la historiografía de los últimos tiempos, al punto que “cualquier interpretación del mundo contemporáneo no podrá escapar a una confrontación a su perspectiva”¹⁷.

Los años finales del siglo pasado que vieron el derrumbe de una construcción y forma de ver el mundo fueron un momento clave de reflexión¹⁸. La caída del Muro de Berlín y luego de la Unión Soviética traen consigo una incertidumbre sobre lo que vendrá en gran parte del globo, pues no apenas significaron la caída de un proyecto que orientó profundamente el entendimiento de los acontecimientos de múltiples procesos de las últimas décadas, sino que también rompió con una idea de mundo organizado en dos grandes bloques (o tres, si se consideran las reivindicaciones del “Tercer Mundo”). No apenas el Norte global pasa por estos momentos de inflexión, desde el Cono Sur, las caídas de las dictaduras en Argentina (1976 - 1983), Uruguay (1973 - 1985), Brasil (1964 - 1985), Paraguay (1954 - 1989), Chile (1973 - 1990), entre otros países, se viven con esperanza, alegría, pero sin certezas de lo que vendrá. De manera general, el mundo tiene la sensación de que una etapa se acaba. Como afirma Hobsbawm en el ocaso del siglo: “es indudable que en los años finales de la década de 1980 y en los primeros de la de 1990 terminó una época de la historia del mundo para comenzar otra nueva” sobre la cual considera, en 1994, “ignoramos lo que ocurrirá”¹⁹.

Nós que aqui estamos por vós esperamos se inscribe en ese particular momento de quiebre, de preocupaciones por el futuro y los nuevos sentidos que traerá. Pero también es un espacio temporal de mirada retrospectiva, de reflexión del recorrido histórico de las últimas décadas. Desde esta coyuntura, Masagão recupera imágenes de archivo y propone una lectura del siglo que en ese momento agoniza. La propuesta trabaja tópicos centrales que se presentan como características del período. Entre ellos se

¹⁶ HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 2005.

¹⁷ TRAVERSO, Enzo. *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 35.

¹⁸ Por ejemplo, el historiador argentino Elías Palti (*Pensar históricamente en una era postsecular o del fin de los historiadores después del fin de la historia*, In: SÁNCHEZ, P.; IZQUIERDO, J. (Orgs.). *El fin de los historiadores*. Madrid: Siglo XXI, 2008, p. 27-41.) entiende que el cambio de siglo trae consigo un quiebre en el sentido de la escritura de la historia, principalmente por la caída de proyecciones utópicas. François Hartog (*Sobre la noción del régimen de historicidad (entrevista)*, In: DELACROIX, C.; DOSSE, F.; GARCÍA, P. (Orgs.). *Historicidades*. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2010, p. 145-163.) considera a 1989 con la caída del Muro de Berlín como un proceso determinante para la reflexión sobre la historicidad que le da un gran puntapié para plantear su idea de regímenes de historicidad al unificarse un espacio en el que pasan a coexistir múltiples temporalidades.

¹⁹ HOBBSAWM, E. *Historia del siglo XX*. p. 15.

encuentra la idea de progreso, los cambios en los sistemas productivos, las crisis, el mundo polarizado, las guerras, los traumas derivados de éstas, los gobiernos autoritarios, la emancipación de la mujer, la explotación de los seres humanos por los seres humanos, la tecnología, entre otros. Estos grandes procesos presentados en diferentes espacios del globo, Asia, América y Europa principalmente, tienen la particularidad de ser introducidos al espectador desde la perspectiva del sujeto.

El largometraje se abre con un optimismo manifiesto, indicando el sentimiento presente a comienzos del siglo XX. Emociones que se diluyen en las siguientes décadas, luego de la Gran Guerra, y más aún, después de la Segunda cuando la confianza en el género humano no es más ciega: el individuo puede ser también destructor de sí mismo. Según la lectura de Hobsbawm, el siglo comienza verdaderamente con la inauguración de la “era de las catástrofes” en 1914, quiebre también propuesto en la película en cuestión.

En este comienzo se superponen imágenes de sinfonías de ciudades, acompañadas por música alegre y aceleración intencionada de los archivos filmicos. Máquinas en funcionamiento, automóviles en las calles, personas caminando en un ritmo a propósito apresurado (Fotograma 3), y frases como “la ciudad ya no olía a caballo” (“a cidade já não cheirava a cavalo”) sugieren el comienzo de algo nuevo y diferente. El desarrollo de las comunicaciones y el transporte se destacan fuertemente en las imágenes, con la vista de túneles de trenes, con la instalación de tendidos eléctricos y los periódicos siendo producidos a gran escala y a un ritmo vertiginoso. Las ciencias y las artes se presentan en los albores de ese siglo que estaba transcurriendo: “el ballet ya no era clásico” (“o balé já não era clássico”), “los cuadros ya eran Picasso” (“os quadros já eram Picasso”) y “los sueños ya eran interpretados” (“os sonhos já eram interpretados”). Aparece la famosa fórmula $E=mc^2$ en una clara referencia a Albert Einstein y las cámaras Kodak se presentan como un adelanto tecnológico capaz de registrar el cotidiano. En consonancia con las imágenes, el tiempo se acelera, el cambio se instala. El “ya no” presente en varias frases a lo largo de este capítulo coloca claramente la idea de nacimiento, de inauguración, de dejar atrás un período y comenzar uno diferente.

Fotograma 3 – La ciudad y las máquinas



Nós que aqui estamos por vós esperamos, (Masagão, 1999), 03'14"

El sentimiento de alegría y esperanza de las primeras imágenes comienza a diluirse al instalarse la representación de los conflictos bélicos. Masagão le otorga un lugar bastante protagónico al tópico de la guerra a lo largo de la película. Sobre esto se observa nuevamente la relación con la propuesta de Hobsawm, quien afirma que:

El siglo XX no puede concebirse disociado de la guerra, siempre presente aún en los momentos en que no se escuchaba el sonido de las armas y las explosiones de bombas [...]. La crónica histórica del siglo [...] debe comenzar con el relato de los 31 años de guerra mundial.²⁰

El asunto bélico transversal al siglo se da a conocer a través de la familia Jones (“um século da Família Jones”), como una forma de evidenciar la duración y el protagonismo del tema, a través de una lógica generacional. En la Primera Guerra Mundial, se presenta al bisabuelo, Tom Jones (1896 - 1918), en el momento que su cuerpo inerte está siendo cubierto con una especie de una bolsa de tela. En este momento, es profundamente sugerente la cita que va apareciendo poco a poco en la pantalla: “en una guerra no se matan millones de personas. Se mata a alguien que adora el spaghetti, otro que es gay, otro que tiene novia. Una acumulación de pequeñas memorias”²¹ de autoría del artista francés Christian Boltanski. En la secuencia se observa una filmación donde se identifican a varios hombres jóvenes jugando en alguna orilla, mientras que al fondo vemos enormes barcos de guerra estadounidenses. Se informa que la imagen es en algún rincón de Europa, en 1944. Uno de esos

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹ En la película: "em uma guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias..."

muchachos es Paul Jones (1916 - 1945), el abuelo (Fotograma 4). El siguiente miembro familiar es Robert (1942 - 1971), cuyo nombre aparece sobre una pierna, que luego es tomada y aventada a modo de juego por un soldado vietnamita. Por último, la Guerra del Golfo, 1991, tiene como protagonista a Robert Jones Junior (1966 - ...), el hijo. En este caso, no se aprecian seres humanos, apenas vistas aéreas de enormes explosiones de potencial destructor.

Fotograma 4 – Un siglo de familia Jones



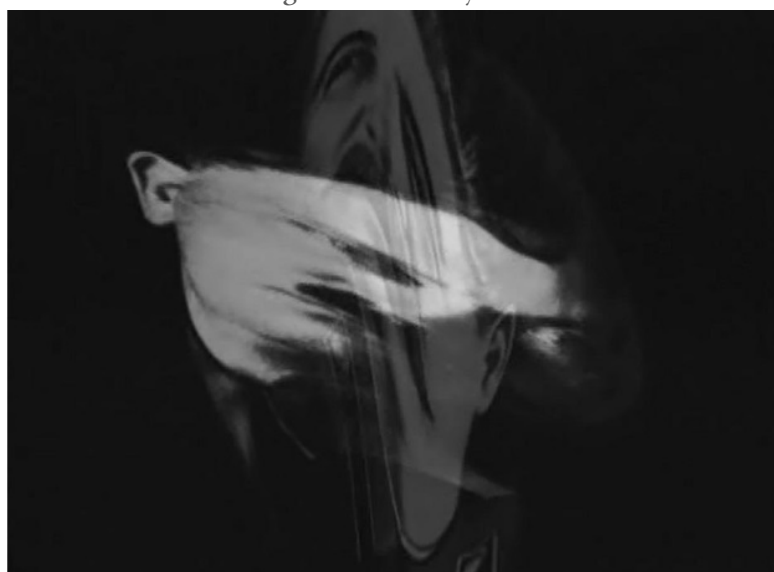
Nós que aqui estamos por vós esperamos (Masagão, 1999), 11'22".

De esta manera la película introduce la secuencia de guerras mortíferas que tuvieron lugar en el siglo pasado desde la vivencia de una familia. Cuatro miembros masculinos, tres de ellos muertos en los conflictos. Presentándose así, desde la experiencia particular de una determinada familia, muy probablemente de Estados Unidos, la película le da a estos grandes procesos, objeto de miles de páginas de discusión historiográfica, una encarnación particular. Inscribe a los individuos particulares dentro de los hechos históricos más generales de los cuales fueron protagonistas anónimos para trabajos historiográficos como el de Hobsbawm (crítica de TRAVERSO, 2012²²). Reconociendo una perspectiva “desde arriba”, se opta por una aproximación “desde abajo” y a escala micro, ángulo que permite la incorporación de la individualización, la emoción y la empatía (o antipatía) a la representación del pasado. Como enfatiza la cita de Boltanski, las personas que mueren en las guerras son personas con características que las hacen únicas, gustos de comidas definidos, orientaciones sexuales, vida familiar, que las cifras de víctimas jamás lograrán capturar.

²² TRAVERSO. *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*.

Esta interpretación del pasado, que en palabras de Steve Stern²³ podría decirse que considera las “mentes y los corazones” de los sujetos, es transversal a todo el largometraje. Muchas escenas, además de presentar los eventos y los individuos que fueron testigos de los mismos, introducen sus sentimientos, sus gustos, sus esperanzas o sus temores. Posterior a una escena de la explosión de Hiroshima, aparece una foto de una familia japonesa. La mamá, de nombre Mariko Takano (1923 – 1945), hacía buñuelos de arroz como nadie (“fazia bolinhos de arroz como ninguém”). En Chile, en 1957, Pablito Mendoza (1895 – 1967) era sepulturero (“coveiro”) y le gustaba jugar dominó los domingos (“aos domingos jogava dominó”). La película se interesa por mostrar una memoria posible de estos sujetos anónimos.

Fotograma 5 – Hitler y Stalin

*Nós que aqui estamos por vós esperamos*, (Masagão, 1999), 32'29".

Personajes más reconocidos de la política del siglo XX también tienen su lugar. Pero el horror y el trauma que los procesos liderados por ellos generaron en diferentes grupos humanos hacen imposible la representación solemne de los mismos. Masagão denomina este capítulo del filme como *Para-noia* y superpone los rostros distorsionados y en movimiento continuo de aquellos que entiende como responsables de actos atroces. Se identifican con mayor protagonismo los rostros de Adolf Hitler y Joseph Stalin (Fotograma 5), a quienes les siguen Mao Tsé-Tung, Mussolini, Pol Pot, Franco, Salazar, Ceaușescu, Ferdinand Marcos, Pinochet, Videla y Mobutu, entre otros. A medida que aparecen y se desvanecen los rostros sobre un fondo negro, la música se vuelve protagonista y connota la escena, dándole un ambiente más sombrío a la secuencia de imágenes.

²³ STERN, Steve. *Recordando el Chile de Pinochet: en vísperas de Londres 1998*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2009.

El horror también está presente en la representación del trauma. La palabra escrita posee ciertos límites de representación, hay hechos que son imposibles de ser nombrados, descriptos. La película muestra imágenes de traumas encarnados en experiencias vitales concretas, tales como la escena donde se presenta la imagen repetitiva del soldado identificado como Pierre Ledoux con shock de guerra (“choque de guerra”). No habla, solo se repite su cuerpo temblando durante varios segundos y luego aparece la palabra “silencio” (“silêncio”) definido como un estado, como una interrupción en el ruido, como taciturnidad, sigilo y secreto (Fotograma 6).

La escena abre interrogantes de importancia historiográfica: ¿cómo comunicar experiencias difíciles de enunciar? ¿Cómo representar esos durísimos shocks desde la perspectiva del individuo que los padeció? ¿Cómo poner en palabras los sentimientos de las víctimas? El siglo que se fue y que retrata la película fue testigo de múltiples procesos horrorosos, difíciles de asimilar por sus sobrevivientes y las sociedades en que se desarrollaron. El Holocausto, por su impacto mundial, y las dictaduras del Cono Sur, por su cercanía en tiempo, espacio, son ejemplos de ello.

Fotograma 6 – El trauma



Nós que aqui estamos por vós esperamos (Masagão, 1999), 27'39".

La propuesta de representación del pasado histórico de la película en cuestión, como se ha visto hasta aquí, tiene al sujeto histórico como protagonista indiscutible y su perspectiva será la que le dará el sentido a la lectura del siglo XX de Masagão. La muerte es la única seguridad que un individuo puede tener a lo largo de su vida. Como coloca Ricoeur: sabe que va a morir. A pesar de la inevitabilidad de esta esta determinación, generalmente no existe una certeza de cuándo ocurrirá. Así, en la vida humana, existe también una indeterminación, no hay seguridad del futuro, no se puede saber con actitud la repercusión de los actos. La perspectiva del sujeto en su experiencia captada por las imágenes en movimiento en el largometraje permite tener una dimensión mayor de la contingencia

en la historia al reconocer “que los hombres del pasado formularon esperanzas, previsiones, deseos, temores y proyectos”²⁴, quebrando un poco el determinismo con el que usualmente se los ve desde el presente, conociendo ya sus destinos finales, mirando hacia su sepultura o construyéndola.

Este aspecto se manifiesta claramente en la escena del sastre (“o alfaiate”), M. Reislefeldt (1867 - 1911), un hombre que quiso probar su invento para volar en París desde la altura de la Torre Eiffel, en 1911, un mediodía. La escena muestra al hombre preparado con su traje aparatoso, parado desde el precipicio, siendo alentado o instruido por otras dos personas que lo acompañan. A continuación, se superpone la imagen de Reislefeldt dubitativo en el borde, en los segundos previos al salto. Demora unos segundos en decidirse y saltar y, en ese momento, se superpone una imagen de un supuesto público expectante ante el acto (Fotograma 7). Salta, cae y muere. Su caída se entrelaza con la explosión del transbordador espacial Challenger en 1986 y el público expectante resulta ser el mismo que se superponía en la imagen del sastre en el precipicio.

Fotograma 7 – El sastre que quería volar



Nós que aqui estamos por vós esperamos, (Masagão, 1999), 08'55”.

La inevitable muerte llega para el sastre que quería volar y para la tripulación del Challenger. Pero, lo destacable de esta secuencia es la manifestación de la expectativa y la esperanza, sentimientos y emociones humanas de mayor dificultad de ser aprehendidas en la escritura. En los movimientos titubeantes de Reislefeldt previos al salto se aprecia la exaltación y la inquietud propia de quien vislumbra un éxito sin saber que minutos después morirá y su proyecto de volar quedará fallido. Se ve la contingencia actuando desde la perspectiva de quien no conoce el resultado. Ejercicio que en

²⁴ RICOEUR. *La distancia temporal y la muerte en historia*. p. 29.

ocasiones es de difícil ejecución para la historiografía que trabaja con la ausencia del que ya fue y de quien se conoce el final.

Consideraciones finales

Este trabajo procuró mostrar que el género cinematográfico y específicamente dentro de él, el de tipo documental, puede ser un vehículo válido de representación del pasado a través del largometraje brasileño *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Desde un lenguaje diferente y con capacidades expresivas distintas a las del medio escrito, el cine puede ofrecer interpretaciones del tiempo pretérito.

Rolle afirma que “el material generado por las urgencias e intereses de un lugar y un momento se resignifica cuando se trabaja como fuente para proponer la trama interpretativa del acontecimiento humano en el tiempo”²⁵. Desde la búsqueda, edición y montaje de estos archivos documentos filmicos, Masagão construye una trama y propone una lectura posible del siglo XX que, además de interpretarlo, aborda núcleos centrales de la reflexión sobre el quehacer historiográfico y muy especialmente en el lugar del sujeto y su representación.

Desde la perspectiva del sujeto expresada a través de la imagen, estática o en movimiento, los procesos históricos y sus protagonistas cobran nuevas dimensiones que le dan una encarnación particular a ciertos nodos conceptuales que muchas veces aparecen como meras abstracciones. El lenguaje cinematográfico es capaz de aproximar generando empatía o rechazo, indiferencia o atención, que probablemente una propuesta historiográfica tradicional desestime por motivo de poner en cuestionamiento su pretensión de objetividad.

La imagen del cementerio, como visualización que marca el fin y el inicio de los capítulos que componen el filme, constituye el punto de partida de la propuesta del director. Son el presente y su marca de ausencia del pasado que proponen la mirada retrospectiva que busca la explicación e interpretación de lo que ya no es más y representan construcciones contemporáneas. Como entiende Ricoeur, la historia es un discurso que se organiza en torno a un presente que falta y que ya fue. La sepultura es la referencia cultural que permite remitir ese pasado. Y es “en este gesto de sepultura lo que la historiografía transforma en escritura”²⁶, a lo que se podría agregar que el director de documental puede convertir en narrativa cinematográfica.

²⁵ ROLLE. *El documental como monumental: vehículo de memoria*. p. 28.

²⁶ RICOEUR. *La distancia temporal y la muerte en historia*. p. 22

Fotograma 8 – Nosotros, que aquí estamos, por vosotros esperamos



Nós que aqui estamos por vós esperamos, (Masagão, 1999), 1:06'34"

Por último, unas palabras sobre el título, cuyo significado se descubre en una de las últimas tomas (Fotograma 8). Es el letrero que se encuentra a la entrada del cementerio, que en nombre de los muertos dice “nosotros, que aquí estamos, por vosotros esperamos”. Así se indica la inevitabilidad del paso del tiempo en asociación a la muerte que, al final, unirá a los vivos de hoy con los vivos de ayer. Es un llamado a entender que la presencia, más tarde o más temprano, será también una ausencia. La sepultura, historiografía o cinematografía tal vez podrá, en algún momento, presentificarla, mostrar que la ausencia fue presente, que el pasado fue habitado por “mentes y corazones”.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.** Barcelona: Editorial Paidós, 1992.
- FÉLIX DIDIER, Paula. Prólogo. *In:* PALADINO, D. (Org.). **Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo.** Sáenz Peña: Universidad Tres de Febrero, 2014. p. 13–18.
- GUINZBURG, J. El documental y los géneros de ficción. *In:* PALADINO, D. (Org.). **Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo.** Sáenz Peña: Universidad Tres de Febrero, 2014. p. 125–140.
- HARTOG, F. Sobre la noción del régimen de historicidad (entrevista). *In:* DELACROIX, C.; DOSSE, F.; GARCÍA, P. (Orgs.). **Historicidades.** Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2010. p. 145–163.
- HOBBSAWM, Eric. **Historia del siglo XX.** Buenos Aires: Crítica, 2005.
- JABLONKA, Ivan. **La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- MITCHELL, W. J. T. **Teoría de la Imagen: ensayos sobre representación verbal y visual.** Madrid: Akal, 2009.
- NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.** Barcelona: Paidós, 1997.
- PALTI, Elías. Pensar históricamente en una era postsecular o del fin de los historiadores después del fin de la historia. *In:* SÁNCHEZ, P.; IZQUIERDO, J. (Orgs.). **El fin de los historiadores.** Madrid: Siglo XXI, 2008. p. 27–41.
- PIZARRO, Carolina. **Nuevos Cronistas de Indias.** Santiago de Chile: IDEA, 2015.
- RICOEUR, Paul. Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. *In:* PEROTIN-DUMON, A. (Org.). **Historizar el pasado vivo en América Latina.** [s.l.: s.n.], 2007. Disponible em: <http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php>.
- RICOEUR, Paul. La distancia temporal y la muerte en historia. *In:* DELACROIX, C.; DOSSE, F.; GARCÍA, P. (Orgs.). **Historicidades.** Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2010. p. 15–30.
- ROLLE, Claudio. El documental como monumental: vehículo de memoria. *In:* VEGA, Alicia (Org.). **Itinerario del cine documental chileno 1900–1990.** Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2006. p. 20–44.

STERN, Steve. **Recordando el Chile de Pinochet: en vísperas de Londres 1998**. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2009.

TRAVERSO, Enzo. **La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.