

# El cine como fuente de la historia

## La representación audiovisual de la localidad bonaerense de Avellaneda

Natacha Mara Mell

Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda

### Resumen

Desde su aparición a fines del siglo XIX, el cine mostró acontecimientos históricos y reflejó ideologías y cosmovisiones de la época. De ese modo cabe decir que el cine puede ser una fuente de la historia que incorpora lo visual y, más adelante, lo sonoro, como dispositivo reproductor y, a la vez, creador y testigo. Con un recorrido que oscila entre lo referencial y lo autorreferencial, entre la puesta en cuadro primitiva y la hiperconstruida, entre el testimonio y la construcción de imaginarios, corresponde que el cine sea tenido en cuenta como una rica fuente histórica que debe ser interpretada y valorada. Tomando como ejemplo el patrimonio fílmico referido a la localidad bonaerense de Avellaneda, buscaremos elementos que nos aporten pistas para reconstruir líneas de evolución que permitan entender la transformación histórica que vivió la representación social de la localidad basándonos fundamentalmente en cómo se retrata el contexto social y económico.

### Palabras clave:

historia, fuente cinematográfica, fuente audiovisual, Avellaneda, representación, cine documental, cine de ficción.

## Abstract

Since emergence in the late nineteenth century, the cinema was reflected historical events and ideologies and worldviews of the time. We can say that the cinema can be a source of history that incorporates the images and, later, the sound, as a reproducing device that is, at the same time, creator and witness. With a journey that oscillates between the referential and self-referential, between the primitive and hyper-constructed picture, between testimony and the construction of fiction, the cinema must be taken into account as a rich historical source that must be interpreted and valued. Taking as an example the film heritage based on the locality of Avellaneda, we will search for elements that give us clues to rebuild evolution lines that may allow us to understand the historical transformation that the image of the city lived, based essentially in how the social and economic context is portrayed.

---

### Keywords:

history, film source, audiovisual source, Avellaneda, representation, documentary film, fiction film.

## El cine como fuente de la historia

Como punto de partida metodológico debemos señalar una definición operativa para encuadrar lo histórico como objeto de estudio a fin de puntualizar cómo el cine puede servirle de fuente. Tomamos para ello las palabras de A. J. Pérez Amuchástegui, quien caracteriza lo *histórico* «como acciones específicamente humanas con significatividad presente, y denota lo específicamente humano por su carácter de *intencionado*» (1977:43).

La ciencia histórica busca «averiguar *res gestae*, es decir actos humanos que han sido realizados en el pasado» (Co-

llingwood, 1977:19). La historia procede interpretando testimonios. Entendiéndose por testimonio

la manera de designar colectivamente aquellas cosas que singularmente se llaman documentos, en cuanto un documento es algo que existe ahora y aquí, y de tal índole que, al pensar el historiador acerca de él, pueda obtener respuestas a cuestiones que pregunta acerca de sucesos pasados (Collingwood, 1977:19).

Así, la historia busca «recrear intelectualmente un pasado específicamente hu-

mano, a través de una pesquisa realizada mediante inferencias sobre las fuentes, y la exposición congruente de los resultados obtenidos» (Pérez Amuchástegui, 1977:186).

Es importante señalar que todas estas definiciones hacen hincapié en el hecho de que el testimonio, el dato histórico, no es significativo *per se*, sino que debe ser interpretado e interpelado para la construcción del conocimiento. Para esto, el historiador se sirve de un método que guía y orienta su investigación con el fin de sistematizar el conocimiento de la realidad en estudio.

El dato en sí, el testimonio, cuando es debidamente interrogado, se transforma para el investigador en *fuerza histórica*. El historiador trabaja, pues, con fuentes. Sobre esa base construye un conocimiento que se considerará válido y verdadero, definiendo verdad histórica como «aquello que las fuentes nos constriñen a creer» (Pérez Amuchástegui, 1977:124).

### **La fuente audiovisual**

Desde su aparición a fines del siglo XIX, el cine mostró acontecimientos históricos y reflejó ideologías y cosmovisiones de la época. De ese modo cabe decir que el cine puede ser considerado una rica fuente de la historia que incorpora lo visual y, más adelante, lo sonoro. A su potencialidad como dispositivo reproductor se le agrega la de ser creador y testigo. Para que pueda ser valorado en todas sus posibilidades es ne-

cesario que el historiador lo interprete y lo compare con otras fuentes documentales.

La relación entre cine e historia es compleja. Toda película está narrando un momento histórico, ubica la trama en un tiempo y espacio concretos que pueden referirse a la actualidad del momento del rodaje o remontarse en el tiempo reinterpretando sucesos pasados, o también volar hacia tiempos futuros y geografías inventadas. Pero aun en este peregrinaje hipotético, nos está mostrando ideas y pensamientos de la época de producción cimentados en el imaginario del momento.

Tanto el cine llamado documental como el de ficción, pueden aportar importantes datos acerca de las sociedades que los producen. El historiador deberá ir descubriendo el intrincado lazo que une la obra con las construcciones simbólicas de la cultura en la que se inserta y desentrañar la maraña para construir un conocimiento que nos acerque a la comprensión del momento histórico.

Teniendo en cuenta, a su vez, que el cine no es sólo reflejo de ideologías sino que la institución cinematográfica ha desempeñado un «relevante papel en la producción de las grandes configuraciones del imaginario colectivo, ya por la continuidad, la capacidad de penetración y la complejidad de relaciones que mantiene con otros aspectos de la producción del imaginario» (Costa, 1991:35). Es decir, el cine es agente activo, creador, además de testigo.

El cine ha acercado al público imágenes de personalidades históricas no contemporáneas al crear una iconografía que las acompaña. Ha delineando costumbres al mostrar vestimentas y lugares del pasado. Como consecuencia de esto, instituyó en los espectadores una impresión de familiaridad, de presencia actual que se impone en el pensamiento y el imaginario (Sorlin, 2005: 14). Asimismo, contribuyó a delinear la imagen de figuras políticas del momento mediatizándolas y haciéndolas conocidas. Es el caso de, por ejemplo, la política propagandística visual de Adolf Hitler, o los documentales sobre la figura del Che Guevara en Cuba, por citar sólo algunos.

El cine propone al investigador una fuente de estudio indirecta por su capacidad creadora y organizadora pero, a su vez, en muchos aspectos, una fuente directa, puesto que aporta voces testimoniales de protagonistas ya sean reportajes, opiniones o discursos, acompaña gestas en su realización, nos muestra el ambiente donde se produjeron los hechos y es al mismo tiempo creador y testigo. Es el caso fundamentalmente del cine documental, que en su evolución fue pasando de un cine informativo que contaba desde una focalización externa a un cine de observación, también externa, pero que acompaña sucesos y situaciones más personales, como microrrelatos, hasta los documentales subjetivos, donde lo documentable es la vida personal del realizador con una focalización interna.

Para la validación y contextualización de las informaciones que aportan las fuentes audiovisuales el historiador deberá confrontarlas con su paratexto (Genette, 1989), los títulos, subtítulos e intertítulos como parte de la obra misma, y otras fuentes acompañantes como afiches, carteles, notas de prensa del film, fichas técnicas, y actualmente el *making off* o detrás de escena y otras especies audiovisuales que acompañan los textos cinematográficos situándolos y dándonos claves de lectura. También deberá tener en cuenta su metatexto (Genette, 1989), texto que refiere a otro comentándolo, no citándolo, es decir, las crónicas, las críticas y los estudios analíticos. Del mismo modo deberá situar el film en el contexto histórico de producción, dar cuenta de la época, la región y los sucesos socioculturales del momento. Este tópico le permitirá confrontar la fuente con el afuera receptor.

La fuente audiovisual se construye como documento, y en ella podemos visibilizar huellas, restos, testimonios de la sociedad que la produce. En el trabajo histórico no se trata solamente de transcribir sino de saber ordenar, reconstruir y cuestionar las fuentes. Interrogarlas, confrontarlas con otras fuentes de la época, para dar cuenta de cómo las sociedades se comportan y evolucionan en el tiempo.

### **La ciudad de Avellaneda vista desde el cine**

Para ejemplificar lo expuesto, pasaremos

a estudiar las películas como fuentes buscando elementos que nos aporten pistas para reconstruir líneas de evolución que permitan entender la transformación histórica que vivió la representación social de la localidad bonaerense de Avellaneda basándonos fundamentalmente en cómo se retrata el contexto social y económico en los films.

Desde que se inventó el cine, Avellaneda fue plasmada en él. Los primeros films de la época muda la mostraban como pujante ciudad industrial, modelo para los gobernantes de la generación del '80 que buscaban construir una imagen de país progresista. Así, los noticiosos o actualidades del momento registraban los frigoríficos, las barracas, e industrias como la de la fabricación del vidrio. El énfasis estaba puesto en las inauguraciones, las visitas ilustres y los paisajes del trabajo. También la construcción de los puentes y el ferrocarril eran motivo en estos primeros informativos documentales. Dos compañías filmadoras fueron las responsables de la mayoría de los noticieros: «Actualidades Max Glücksmann» y «Film Revista Valle». La primera constituyó la base de imágenes del actual Archivo General de la Nación cuando fue expropiada durante el gobierno de Juan Domingo Perón. De la segunda sólo perduró una parte que quedó en poder de coleccionistas, porque su dueño, Federico Valle, luego de una quiebra financiera, no pudo interesar a los gobiernos conservadores de

los '30 y terminó vendiendo sus preciosas «vistas» para que con su materia prima se fabricaran peines.

Para ese modelo de país agroexportador, granero del mundo, Avellaneda, ciudad industrial donde se localizaban barracas, curtiembres, frigoríficos y otras industrias, y por donde se salía con los productos al exterior, era muy importante. Por ello hay muchos documentales de los primeros años que la muestran. Poco hay sobre la vida cotidiana, mucho sobre industrias. La vida de obreros y vecinos de los barrios, en cambio, estuvo expuesta en los films de ficción de la época, que mostraban el lado más oscuro de la explotación industrial y la miseria, la inmigración y la vida suburbana. Citemos como ejemplo *El lobo de la ribera*, dirigida por Nelo Cosimi en 1926, que fue filmada en escenarios naturales de los frigoríficos y el Riachuelo y narra las penurias de los obreros.

Con la irrupción del sonido en los primeros años de la década del '30 aparecieron otras empresas que produjeron actualidades noticiosas como, por ejemplo, *Sucesos Argentinos*, *Noticiero Panamericano* y *Emelco* (que luego cambió su nombre por *Lowé*). Las temáticas eran variadas, pero seguían en la línea de retratar personajes, las acciones del poder político, exhibían los progresos industriales, las glorias del deporte o las instituciones barriales. Las luchas obreras o las protestas no tenían lugar en este

cine. Era un cine optimista donde no tenía cabida la crítica social. Avellaneda se mostraba con sus paisajes, sus calles, sus edificios, sus plazas, la construcción del viaducto y otras obras públicas, inauguraciones, como la del cine San Martín y hasta sus inundaciones, como nota de color. Hacia mediados de los años 40, con el advenimiento de gobiernos más populistas, el cambio de modelo a un país más industrializado y donde el eje estaba en una política de reconocimiento de las clases populares, aparecieron algunos noticieros donde se mostraban manifestaciones multitudinarias, como la del 17 de octubre de 1945, con las masas cruzando el puente Pueyrredón sobre el Riachuelo, y comenzaron a hacerse informes sobre la importancia de la educación y las mejoras en la calidad de vida del pueblo retratando la construcción del parque polideportivo «Los derechos del trabajador», la edificación de barrios obreros y hospitales públicos, a la vez que se mostraban actos de beneficencia, como la entrega de juguetes para el día del niño. Los noticieros filmicos continuaron realizándose hasta los años 60 y 70, cuando su función informativa fue siendo reemplazada paulatinamente por los noticieros televisivos, que instauraron una línea editorial más cercana al espectáculo.

Debemos señalar que en los films de ficción sonoros realizados entre los años 30 y 70 se reflejó una dualidad interesante. Por un lado, las zonas ribe-

reñas del Riachuelo fueron muchas veces retratadas como terreno habitado por inmigrantes trabajadores construyendo la argentinidad haciéndose hombres de bien, estudiando y cumpliendo el sueño de sus padres de «hacer la América», y que sufrieron muchas veces las injusticias de empresas económicas que los explotaban y, por otro lado, esas mismas zonas se convirtieron en área fértil para narraciones ligadas a la mala vida, donde la delincuencia, el malevaje y los asuntos turbios tenían su geografía preferida. El Riachuelo, con sus aguas negras, sus pasos clandestinos y sus establecimientos aledaños de dudosa reputación, se instaló como icono de esa vida signada por el delito. La historia social y poblacional de la zona contribuyó a la construcción de ambos tipos de relatos. Como ejemplo de las historias referidas a la primera clase podemos citar los films *Riachuelo* (Luis Moglia Barth, 1934), que pinta un mosaico de la vida y el trabajo en las zonas ribereñas; *Dock Sud* (Tulio Demicheli, 1953), que retrata la vida de los obreros en las fábricas y conventillos; *Pobres habrá siempre* (Carlos Borcosque, 1958), sobre los frigoríficos, la condición social de los trabajadores y la necesidad de lucha por los derechos, y hasta *Carne* (Amando Bó, 1968), con una trama social situada en el frigorífico El Cóndor, que sirve de marco al lucimiento de Isabel Sarli. Del segundo tipo de relatos podemos señalar: *Del otro lado del puente* (Carlos Rinaldi, 1953),

donde el límite físico implica un límite ético y moral; *La tigre* (Leopoldo Torre Nilsson, 1954), sobre la historia de una mujer de los cafetines ribereños; *Barrio Gris* (Mario Soffici, 1954), que propone al medio físico y social como factor del derrumbe moral, y hasta *La mala vida* (Hugo Fregonese, 1973), donde se retratan historias de trata y prostitución.

En los años 80 y 90, cuando Avellaneda había perdido su importancia como zona económicamente activa debido a la creciente desindustrialización del país, y se convertía en fundamentalmente zona de paso hacia la Capital, el documental empezaba a mostrarla como zona de marginación y de pobreza. Ejemplo de esto es el largometraje documental *Dársena Sur* (Pablo Reyero, 1997), una narración de tres historias de vida de jóvenes del Dock Sud que habitaban en la costa del Río de la Plata a la altura del polo petroquímico, en la «Villa Inflamable» que lo rodea, y en un barrio de monoblocks colindante a la dársena, y que se proponía como un documental sobre juventud, marginalidad y violencia. Los noticieros televisivos también reforzaban esta imagen de tierra de nadie, donde sólo el hecho criminal era noticia. La Avellaneda pujante, símbolo del progreso, se había convertido desde el film documental en zona de riesgo, violencia y pobreza.

Los films de ficción mantuvieron la dualidad en sus narraciones, entre los que nos contaban sobre la precariedad y

la pobreza, con su consecuente caída en la violencia, como, por ejemplo, *Perros de la noche* de Teo Kofman de 1986, y otros donde Avellaneda aparece como símbolo del barrio, de la vida familiar, del trabajo, y a su vez nos introducen en la nostalgia de tiempos mejores, como *Luna de Avellaneda*, de Juan José Campanella, en 2004.

Ya desde fines de los '90, y afianzándose durante los primeros años del nuevo milenio, el abaratamiento de los materiales de producción llevó a que se realizara gran cantidad filmaciones, muchas de ellas caseras, que retrataban la vida y las actividades del partido. Paralelamente, fue surgiendo un cine político vinculado a las manifestaciones populares y a las protestas que desplazó al eje temático optimista por uno combativo y de barricada. En 2002, la tristemente célebre masacre del puente Pueyrredón, que costó las vidas de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, fue motivo de muchos documentales, entre ellos: *La crisis causó dos nuevas muertes*, una película de Patrio Escobar y Damián Finvarb, y *Piquete Puente Pueyrredón*, de Indymedia Video. Los noticieros continuaron retratando la Avellaneda de la violencia y la pobreza, pero ahora variadas voces fueron multiplicando imágenes e informaciones para poner al documental en pie de lucha en la búsqueda de los derechos o acompañando gestas sociales desde la denuncia.

A través de una búsqueda desde lo audiovisual para señalar cómo se ha re-

presentado a la ciudad de Avellaneda, y sin pretender agotar el análisis, podemos proponer un recorrido que va desde la pujanza a la marginalidad, rescatando el barrio y la nostalgia de tiempos mejores. Los elementos tenidos en cuenta para este estudio han sido fundamentalmente temáticos y de contenido, las tramas argumentales y también los espacios y los personajes con relación a su entorno. Vemos así cómo estos elementos nos pueden aportar pistas para reconstruir líneas de evolución que permitan entender la transformación histórica que vivió la representación social de la localidad basándonos fundamentalmente en cómo se retrata el contexto social y económico.

El estudio de las fuentes audiovisuales nos permite inferir y reconstruir cambios, modelos estructurales, ideologías, cosmovisiones e imaginarios por los que fue transitando un pueblo o una nación en su evolución histórica, y nos permite rescatar informaciones, datos e indicios. El trabajo histórico apunta a saber ordenar, reconstruir y cuestionar las fuentes. Interrogarlas, confrontarlas con otras fuentes de la época, para dar cuenta de cómo las sociedades se comportan y evolucionan en el tiempo.

## **Conclusiones**

Partiendo de una definición operacional del objeto del estudio histórico, hemos estudiado las posibilidades que nos ofrecen las fuentes audiovisuales como documentos para reconstruir e interpretar el pasado.

Tomando como ejemplo el patrimonio fílmico referido a la localidad bonaerense de Avellaneda, pudimos señalar líneas de evolución del pensamiento y las ideas sobre la representación de esta ciudad basándonos fundamentalmente en cómo se retrata el contexto social y económico.

Finalmente, podemos afirmar que con el análisis y la elaboración de sus materiales significantes de imagen y sonido, confrontando con otras fuentes paratextuales y metatextuales, y con la contextualización correspondiente, en un proceso que incluya el señalamiento, la interrogación y el ordenamiento, el historiador puede señalar cambios, modelos estructurales, ideologías, cosmovisiones e imaginarios por los que fue transitando un pueblo o una nación en su evolución, por lo que nos es dado aseverar que las fuentes audiovisuales y específicamente las cinematográficas constituyen un necesario, valioso y rico documento para el estudio histórico.



## Bibliografía

- ARAUJO PARDO, A. De los imaginarios a las prácticas La conservación de los centros históricos: tensión y complejidad social. En revista *Istor, revista de historia internacional* (35).
- ARÓSTEGUI, J. *La historia del presente, ¿una cuestión de método?* Dianet, publicación electrónica. Universidad Complutense de Madrid.
- BONILLA DE LEÓN, L. E. *El cine como fuente para la Historia*. Publicación electrónica. FES Acatlán. Universidad Nacional de México.
- BONILLA DE LEÓN, L. E. y VELÁZQUEZ ESTRADA, R. (julio de 2002). Cine e Historia. En *Itinerario de las Miradas, México, Programa de Investigación I(20)*. UNAM, FES Acatlán.
- COLLINGWOOD, R. G. (1977). *Idea de la historia*. México: FCE.
- COSTA, A. (1991). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- FERRO, M. (2005). La historia en el cine. En *Istor, revista de historia internacional V(20)*.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- MELL, N. M. (agosto de 2011). Avellaneda, tierra de cine. Parte 1: El cine documental. En *Revista de la Junta de estudios Históricos de Barracas al Sud 1(2)*, 13–15.
- ——— (junio de 2012). Avellaneda, tierra de cine. Parte II: Mala yerba, cine del «bajo fondo». En *Revista de la Junta de estudios Históricos de Barracas al Sud 2(4)*, 13–14.
- PÉREZ AMUCHÁSTEGUI, A.J. *Algo más sobre la historia. Teoría y metodología de la investigación histórica*. Editorial Abaco de Rodolfo Depalma. Buenos Aires. 1977
- ROMANO, Silvia. *Los documentos audiovisuales como fuente de la historia. Un estudio preliminar*. Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral. Año VIII, N° 15, Santa Fe Argentina, Segundo semestre de 2008, pag. 227–241
- ROSENSTONE, Robert A. *La historia en imágenes/la historia en palabras. Reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia*

a la pantalla. Traducción de Leandro Sanz. Texto aparecido en el «Forum» de The American Historical Review, vol. 93, núm. 5, diciembre 1988, pp. 1173–1185.

• SORLIN PIERRE. *El cine, reto para el historiador*, en Istor, revista de historia internacional, año V, no. 20, primavera de 2005

• SORLIN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. FCE. Mexico. 1985.