

EL CINE COMO FUENTE PARA LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA. ORÍGENES, ACTUALIDAD Y PERSPECTIVAS

PABLO ALVIRA
(CONICET/UNR)

Resumen

El artículo se aboca a una exploración de las posibilidades del cine como fuente para la investigación y la reflexión histórica. Más que un estado de la cuestión, es un acercamiento a las potencialidades que el cruce entre el cine y la historia tiene para la construcción de nuevos conocimientos. Por una parte, se rastrean los orígenes de la relación cine-historia y se revisan los aportes de los historiadores que aquí se consideran como los principales especialistas: Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert Rosenstone. Por otro lado, se hace énfasis en aspectos metodológicos considerados claves para la actualidad de este campo de estudios, a la vez que se reseñan trabajos recientes que se destacan entre la producción historiográfica argentina por su forma de utilizar el cine como fuente.

Palabras claves

Historiografía, metodología, fuentes, cine

Abstract

The article explores the possibilities of cinema as a source for historical research. More than a state of the art, is an approach to potential of the intersection between film and the history has to build new knowledge. On the one hand, traces the origins of film-history relationship and reviews the contributions of historians considered here as the main specialists: Marc Ferro, Pierre Sorlin and Robert Rosenstone. Moreover, the emphasis is on methodological issues considered key to the actuality of this field of studies, while are summarized recent works that stand out in the Argentina historiographical production by way of using film as a historical source.

Keywords

Historiography, methodology, sources, film

Recibido con pedido de publicación el 24/04/2011

Aceptado para su publicación el 24/06/2011

Versión definitiva recibida el 17/07/2011

1. Introducción

El último medio siglo deparó una renovación en la historiografía, no sólo gracias a nuevos desarrollos teórico-metodológicos sino también porque tuvo lugar un significativo aumento de los temas de interés. Esta ampliación temática, sin embargo, sólo fue posible por la incorporación de nuevos tipos de fuentes, antes marginadas o subestimadas: el folclore, los relatos orales, las representaciones artísticas, entre otras, debieron considerarse en pie de igualdad con las fuentes tradicionales para poder abordar temas como las mentalidades, la historia de las mujeres o la memoria. El cine ocupa un lugar esencial en esta apertura en lo que se refiere al estudio del siglo XX. La clave está en lo que señala la historiadora francesa Annie Goldmann:

“Obra de arte y mercancía al mismo tiempo, está en el cruce de la reflexión y la creación sobre la creación y la producción económica. Es por sobre su aspecto cuantitativo, su variedad y su persistencia, un revelador social privilegiado. Sin embargo, hay que ser prudentes; como revelador social, también forma parte de la sociedad. No es un espejo que reflejaría objetivamente las tensiones, los conflictos y los compromisos de lo real. Los sufre, los distorsiona, los transforma y, a veces, hasta los anticipa.”¹

El cine, aunque escaso en información tradicional, transmite fácilmente elementos de la vida que podemos designar como *otra clase* de información: “Las películas nos hacen testigos de emociones expresadas con todo el cuerpo, nos muestran paisajes, sonidos y conflictos físicos entre individuos o grupos”, dice Robert Rosenstone.² Y como bien ha señalado el historiador de la cultura Peter Burke, “la capacidad que las películas tienen de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos es bastante evidente.”³ El testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, ya que muchas veces muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan. Estas películas, según Burke,

“ilustran la importancia del punto de vista en el relato visual. Logran muchos de sus efectos más vívidos y memorables mediante la combinación de primeros planos y planos largos, de visiones desde abajo y visiones desde arriba, o de imágenes relacionadas con lo que piensa un personaje y de otras que no. Si algo enseñan todas estas películas, es la diferencia existente entre la forma que tienen los distintos

¹ GOLDMANN, Annie. “Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol”, en *Istor* N° 20, México, 2005, p. 1.

² ROSENSTONE, Robert. “La historia en imágenes/ la historia en palabras”, en *Istor* N° 20, México, 2005, p. 100.

³ BURKE, Peter. *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 201.

individuos o los distintos grupos de contemplar un mismo acontecimiento".⁴

Este artículo, más que un riguroso estado de la cuestión, es un acercamiento a las potencialidades del cruce entre el cine y la historia.⁵ En primer lugar, una síntesis de las propuestas de los especialistas más reconocidos de esta área de estudios: los franceses Marc Ferro y Pierre Sorlin, por un lado, y el estadounidense Robert Rosenstone, por el otro. En segundo término, nos referiremos a los esfuerzos historiográficos a nuestro juicio más fructíferos que en este campo se han hecho en Argentina, en la última década.

2. De los orígenes a la consolidación

Desde que Boleslaw Matuzweski,⁶ aquel cameraman de los hermanos Lumière que en 1898 publicó un tempranísimo manifiesto acerca de la potencialidad del cine como fuente, pasaron más de ocho décadas para que la historia tomara al cine como una fuente válida para la producción de conocimiento. Uno de los primeros que encaró desde las ciencias sociales el estudio de la relación cine-historia fue el teórico cultural alemán Sigfried Kracauer, que en 1947 publicó *De Caligari a Hitler*.⁷ En su estudio, Kracauer recorre la historia del cine expresionista alemán, entre 1919 y 1933, y analiza la propaganda nazi en el cine y los rastros ideológicos previos del nacionalsocialismo en las producciones cinematográficas de la República de Weimar. Más tarde publicó *Teoría del cine: la redención de la realidad física*,⁸ donde el cine aparece como algo más que el reflejo físico de la realidad en un soporte estático, ya que la narración fílmica resulta una especie de 'redención' de esa realidad, con una vida propia que trasciende a la calidad creativa del arte. Allí afirmaba que un estudio del cine alemán, por ejemplo, probablemente sacara a la luz muchas cosas de la vida cotidiana con sus movimientos infinitos y su multitud de acciones transitorias no podría revelarse en ningún otro sitio más que en la pantalla.

De allí en más, y muy gradualmente, las ciencias sociales comenzaron a acercarse con respeto al cine. Desde el campo historiográfico, durante los 70 y 80 publican sus primeros trabajos los que hoy son considerados

⁴ Idem, p. 212.

⁵ Para un estado de la cuestión de historia y cine en Argentina ver el artículo, que ya tiene diez años, de Valeria MANZANO, "Historia y Cine en la Argentina: el jardín de los senderos que se bifurcan", en *Entrepasados* N° 18-19, 2000. Para un panorama internacional, ver CAPARRÓS LERA, Joaquín, "enseñar la Historia contemporánea a través del cine de ficción" en Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12813857715619384987213/028545.pdf>

⁶ Su texto *Une nouvelle source de l'histoire* (1898), es el primer trabajo escrito que considera el valor del cine como fuente, a la vez que sugiere la creación de archivos fílmicos.

⁷ KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1985.

⁸ KRACAUER, Sigfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física* Barcelona, Paidós, 1996.

El cine como fuente para la investigación histórica

los “maestros” en este campo de estudio. En Francia, fue Marc Ferro quien marcó el camino a fines de los sesenta, seguido años más tarde por el sociólogo Pierre Sorlin.⁹ También se originaron en los setenta diversas escuelas historiográficas fuera de Francia, la más importante situada en Oxford, bajo el impulso de Paul Smith y Anthony Aldgate, entre otros. Un buen ejemplo de los desarrollos europeos lo encontramos hoy en España, donde existen numerosos especialistas, mucho de ellos agrupados en torno al Instituto Film-Historia de la Universidad de Barcelona. En lo que respecta a Estados Unidos, The Historians Film Comitee, fundada por Martin A. Jackson, es la entidad que ha guiado las investigaciones sobre el tema.¹⁰ La figura más prominente de la academia anglosajona es sin duda el norteamericano Robert A. Rosenstone, a quien le interesa primordialmente cómo las películas *explican* y se *relacionan* con la Historia y no cómo la *reflejan*; aspecto último en que trabajan los referidos colegas europeos Marc Ferro y Pierre Sorlin.

La escuela francesa

El historiador de *Annales* Marc Ferro es reconocido como el pionero de la utilización del arte cinematográfico como fuente de la ciencia histórica y como medio didáctico de la Historia Contemporánea. Sus primeras investigaciones datan de la década de los sesenta, en colaboración con Annie Kriegel y Alain Besançon, en torno a un tema del que él es especialista, la 1ª guerra mundial.¹¹ Más tarde, en su trabajo publicado en *Annales*, “Société du XXè siècle et Histoire cinématographique”, ya se advierte una doble tendencia investigativa: el reflejo de los hechos sociales en el cine y el rigor crítico en el análisis histórico¹². Asimismo, en el volumen editado por Paul Smith, *The Historian and Film*, Ferro incluye un artículo revelador: “The fiction film and historical analysis”, aplicando su metodología a una película representativa –*Chapaiev* (Vassiliev, 1934), obra fundamental de la época estalinista–, a través de la cual se pueden percibir las claves socio-históricas que configuran el film, junto a las peculiaridades que presenta esta obra dentro de su contexto político¹³. Su obra clásica es *Cine e Historia* –que ya ha visto la luz en varios idiomas– que fue reeditada y aumentada en su original francés y nuevamente publicada

⁹ Entre los teóricos franceses, además de Ferro y Sorlin cabe citar a los historiadores Annie Goldmann, Joseph Daniel, René Prédal y Marcel Oms. Podemos hablar de una “escuela francesa”, incluyendo también a los alumnos de Ferro: Daniel Dayan, Beatrice Fleury-Villate, J. P. Berthin-Maghit y Sylvie Lindeperg .

¹⁰ Se destacan también John O'Connor, antiguo editor de la revista especializada *Film and History*, así como a los profesores David Culbert, Richard Raack, John Wiseman, Peter C. Rollins y el canadiense Ian C. Jarvie.

¹¹ “Histoire et Cinéma: L'expérience de "La Grande Guerre"”, en *Annales*, 20 (1965), pp. 327-336.

¹² En *Annales* Nº 23, 1968, pp. 581 y ss.

¹³ En SMITH, P. (ed.) *The Historian and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 80-94.

en lengua castellana bajo el título de *Historia contemporánea y cine*.¹⁴ De él ha dicho Pierre Sorlin:

“Si algún día la historiografía francesa reserva un lugar al cine, a él se lo deberemos. Consejero histórico, después realizador, técnico al mismo tiempo que historiador, ha visto las dificultades que se habían escapado a sus predecesores, y sus escritos empiezan a prolongar a Kracauer, superándolo. Más que como copia de la realidad, la imagen le parece un revelador: “la cámara revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos”... El cine [...] abre perspectivas nuevas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión”.¹⁵

En un principio, según Ferro, el cine interviene como agente de la historia, como un instrumento del progreso científico o de la institución militar, con significado doctrinario o ensalzador. En segundo lugar, el cine es un *documento*. Incluso bajo vigilancia, sostiene Ferro, un film es un testimonio:

“Documental o ficción, la imagen que ofrece el cine resulta terriblemente auténtica, y se nota que no forzosamente corresponde a las afirmaciones de los dirigentes, los esquemas de los teóricos, o las críticas de la oposición; en lugar de ilustrar sus ideas puede poner de relieve sus insuficiencias.”¹⁶

En su opinión, el cine produce el efecto de desorganizar, de destruir la imagen reflejada que cada institución, grupo social o individuo se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas de lo que ellos querían mostrar; desvela sus secretos, muestra la cara oculta de la sociedad, sus fallas.

La cuestión es de metodología. Para Ferro, no hay que buscar en las imágenes que ellas ilustren, confirmen o desmientan el conocimiento que nos viene de la tradición escrita, sino considerarlas por sí mismas, con los elementos apropiados para ese abordaje. A la vez, el film no se observa como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto que va más allá de lo puramente cinematográfico. No cuenta sólo por lo que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite. Así se explica que el análisis no contemple necesariamente al conjunto de la obra sino, sino que pueda basarse en fragmentos, examinar series, establecer relaciones. La crítica tampoco se limita al film, sino que integra todo el mundo que le rodea y con el que está necesariamente

¹⁴ FERRO, Marc. *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

¹⁵ SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 43.

¹⁶ FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, p. 37.

El cine como fuente para la investigación histórica

comunicado. Así aparecen los lapsus de un autor, de una ideología, de una sociedad, que constituyen unos agentes reveladores preciosos:

“Pueden aparecer en cualquiera de los niveles de lectura del film y tener cualquier tipo de relación con la sociedad. Su percepción, así como la percepción de las concordancias o discordancias con la ideología, es la que nos ayuda a descubrir lo latente bajo lo aparente, lo no visible a través de lo visible.”¹⁷

Una vez que por fin los hombres han colocado en el lugar que las merecen las fuentes de información que nacen del pueblo, escritas o no escritas, sólo queda por estudiar el cine, sostiene Ferro, y relacionarlo con la sociedad que lo produce:

“¿La hipótesis?: que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia. ¿El postulado?: que aquello que no ha sucedido (y también, porqué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia.”¹⁸

Ferro privilegia el estudio de films cuya acción es contemporánea a la época del rodaje. En contra de lo que se cree habitualmente, que el cine no es capaz de representar la realidad del pasado, considera que esto no es verdad, y que paradójicamente, son precisamente los films sobre el pasado (las “reconstrucciones históricas”) las que son incapaces de ir más allá de un testimonio sobre el presente. Pone de ejemplo dos obras maestras del cine ruso: *Alexander Nevski* (S. Eisenstein, 1938) y *Andrei Rubliev* (A. Tarkovsky, 1967), películas que nos dicen más del momento en que fueron realizadas que del pasado que pretenden representar. A la inversa, Ferro propone que las películas cuya acción es contemporánea al rodaje no sólo constituye un testimonio de la mentalidad contemporánea sino que también transmiten una imagen auténtica del pasado. Y que esta constatación es más válida aún para los films de ficción que para los documentales. El problema es de metodología: se trata de filtrar los elementos de realidad a partir de la ficción y lo imaginario. Por ejemplo, su notable análisis de las películas soviéticas *La huelga* (S. Eisenstein, 1924) y de *La Madre* (V. Pudovkin, 1926) lo lleva a concluir que estas películas son un resumen, un condensado de las grandes huelgas antes de 1917, y por otro, a la vez que se las puede ver como un modelo de lo que era la sociedad industrial en una determinada fase de su desarrollo.

De los coetáneos de Ferro el más destacado es Pierre Sorlin, catedrático de Sociología del Cine en la Université de la Sorbonne Nouvelle y antiguo presidente de la International Association for Media and History (IAMHIST), de Oxford, organismo internacional que reúne a

¹⁷ FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*, p. 40.

¹⁸ Ídem, p. 38.

los principales especialistas sobre el tema. Sorlin retoma una de las ideas de Ferro acerca del cine como documento. El cine “dice” poco y, como toda forma de representación, se presta a las medias verdades o a las manipulaciones. Entonces, ¿qué podemos pedirle en el plano bastante limitado en el que nos colocamos por el momento, el de la información? Tres cosas, según Sorlin: un conocimiento más preciso de un universo que ya no es el nuestro, una comparación en el espacio y el tiempo, y un clavado al pasado. El cine pone ante nuestros ojos objetos y prácticas que ya no existen, cuya huella se encuentra en los textos sin que éstos logren hacer que los percibamos:

“Si en vez de detenerse en la ideología, visible al primer vistazo, se examinan los filmes como documentos, se observa en ellos la evolución de las técnicas a lo largo de dos décadas. Se ve sobre todo qué mundo habían construido los mineros, cómo variaban de una nación a otra, la concepción del trabajo, las relaciones con los ingenieros, los lazos de camaradería y las relaciones familiares (...) La reconstrucción que proponen es tal vez bastante fiel, nos restituye, en segundo plano, relatos y un decorado físico y humano que nos abre al conjunto, en lo sucesivo fuera de nuestro alcance, de lo que era una ciudad minera. El cine nos lleva al pasado, sugiere una atmósfera.”¹⁹

No se puede trabajar, en su opinión, sobre la vida material en el siglo XX sin estar muy atento al cine. Pero la importancia del cine como documento no se restringe al estudio del siglo XX. Como sabemos, los especialistas a veces experimentan dificultades para reagrupar los detalles de los que disponen en un todo coherente y para visualizar, por ejemplo, el universo humano de los siglos XVII o XVIII. Refiriéndose a dos películas europeas que evocan este pasado, Sorlin señala que más allá de escoger las locaciones que convenían a este tipo de descripción, los cineastas sobre todo aprovecharon las posibilidades expresivas del cine para dar una impresión de inmensidad hostil: los personajes están filmados en plano panorámico, lo que los hace aparecer pequeños y sin protección frente al entorno.²⁰ El espectador se ve obligado a percibir las particularidades del biotipo campesino antes de la revolución industrial, a observar la estrechez del círculo recorrido por cada uno y la importancia del esfuerzo físico que impone la precariedad de los instrumentos:

“No escasean los documentos sobre las herramientas de los agricultores, sobre los métodos de labranza, ni sobre las cosechas. Pero estos documentos son inmóviles, ofrecen una síntesis, una especie de resumen de los movimientos del campesino y no hacen que se sienta ni la lentitud ni la enorme dificultad de los trabajos de la tierra. Esto es, en cambio, lo que las películas ayudan a adivinar. Después de haber visto

¹⁹ SORLIN, Pierre. “El cine, reto para el historiador”, en *Istor* N°20, México, 2005, p. 10.

²⁰ Se refiere a la película francesa *Camisards* (René Allio, 1972) y a la inglesa *Winstanley* (K. Brownlow, 1975).

El cine como fuente para la investigación histórica

las cosechas en *Camisards*, o el lento e interminable movimiento del campesino afilando su hoz en *Winstantley*, uno quisiera inventar una nueva forma de escribir, que vuelva viva y presente la relación de los hombres con la tierra en la economía tradicional.”²¹

Sorlin rescata, por otra parte, la cuestión de la recepción: el cine como proceso social del que participan tanto los productores como los receptores de las representaciones: “Las películas son un documento esencial para el historiador en la medida en que proveen imágenes a sus espectadores y, por su fuerza de convicción, crean una idea a veces fantástica pero muy fuerte del pasado.”²² Todo texto, fílmico o de otro tipo, sostiene Sorlin, es un enunciado: “la actualización de formas posibles que, por el hecho de que han quedado fijadas en el rollo de película o en el papel, se ofrecen al desciframiento del público.”²³ Por otra parte, no hay enunciado sin enunciación, es decir, sin la puesta en marcha de un proceso tanto social (el contexto donde opera la comunicación) como práctico (la manera en que los elementos disponibles se estructuran en un todo). Este proceso está siempre activo y su desarrollo define la construcción de las representaciones de determinados hechos del pasado:

“El cine, junto con otros medios masivos, estableció los polos del conocimiento histórico frecuente, definió lo que cada uno sabía del pasado. Y le dio una forma llena de imágenes a este conocimiento, hizo de Federico II una figura familiar, tal vez exagerando ciertos rasgos o ciertos hechos, pero retomando también algunos puntos que la historiografía había puesto en relieve.”²⁴

Rosenstone

Uno de los méritos de Robert Rosenstone, según Mario Ranalletti, es “comunicar sus ideas sobre la historia y el cine en un lenguaje ‘democrático’, alejado de la cinefilia extrema y del jeroglífico semiótico-lingüístico”.²⁵ Doctorado en la UCLA en 1965, Rosenstone trabajó en dos áreas antes de dedicarse a los estudios de las relaciones entre cine e historia: movimientos revolucionarios y los contactos norteamericanos con culturas extranjeras. Su biografía de John Reed fue la base de la película *Reds*, de Warren Beatty, en la que Rosenstone trabajó además como consultor histórico. Su participación en el proceso de realización de esta y otra película basada en una investigación suya, lo impulsó definitivamente a pensar en las relaciones entre cine e historia.²⁶

²¹ SORLIN, Pierre. “El cine, reto para el historiador”, p. 22.

²² Ídem, p.17.

²³ Ídem, p.17.

²⁴ SORLIN, Pierre. “El cine, reto para el historiador”, p. 18.

²⁵ RANALLETTI, Mario. “Entrevista a Robert Rosenstone”, en *Entrepasados* N° 15, Buenos Aires, 1998.

²⁶ Se trata de las películas *Reds* (W. Beatty, 1981) y *The Good Fight* (Buckner, Dore y Sills, 1984).

Actividad a la que se dedicó bajo el influjo de la crítica posestructuralista y los estudios poscoloniales:

“La crítica posestructuralista, junto con la crítica poscolonial, denuncian la sacralización de los textos históricos, claramente contruidos con aspiraciones de control ideológico. Muy a menudo el objetivo de esta historia sacra es sostener un poder, en general, el del estado moderno, que busca imponer sus propios valores a los ciudadanos a través de la enseñanza de la historia.”²⁷

Munido de este bagaje teórico, Rosenstone plantea con audacia el desafío del cine presenta a nuestra idea de la historia. Estudia los films “históricos”, es decir aquellos que sitúan la acción en el pasado. Su trabajo no se ha orientado a criticar las películas, sino a evaluar las posibilidades de los films históricos; a tratar de entender, desde su misma perspectiva, como un realizador puede plasmar el pasado en imágenes. Es decir, estudia el cine como *escritura* de la historia. Rosenstone basa su argumento en que la historia, incluida la escrita, es una reconstrucción, no un reflejo directo, y –tal como la practicamos– es un producto cultural e ideológico del mundo occidental en un momento de sus devenir; el lenguaje escrito sólo es un camino para reconstruir historia, un camino que privilegia ciertos factores: los hechos, el análisis y la linealidad.

La nueva historia en imágenes es, *potencialmente*, mucho más compleja que cualquier texto escrito, ya que en la pantalla pueden aparecer diversos elementos, incluso textos. Elementos que se apoyan o se oponen entre ellos para conseguir una sensación y un alcance tan diferente al de la historia escrita como lo fue ésta respecto de la tradición oral. Cuestiona la aproximación de aquellos que abordan las películas como libros traducidos a imágenes, y por tanto sujetas a las mismas normas de verificabilidad, documentación, estructura y lógica que rigen en la obra escrita. Este punto de vista conlleva por lo menos dos ideas problemáticas: la primera es suponer que la única manera de relacionarnos con el pasado es la que mantenemos a través de los textos; la segunda es que dichos textos son un espejo de la realidad. Dicho de otro modo, afirma Rosenstone,

“los historiadores tienden a usar los textos para criticar la historia visual, como si la historia escrita fuera absolutamente sólida y no presentara problemas. Quienes defienden esta postura no han analizado la historia escrita como un modo de pensar, como un proceso, como una forma de utilizar los vestigios del pasado para dotar a éste de un sentido en el presente.”²⁸

¿Porqué apuesta al cine? En su opinión, las películas muestran la historia como proceso. El mundo de la pantalla une elementos que, por motivos

²⁷ RANALLETTI, Mario. “Entrevista a Robert Rosenstone”.

²⁸ ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 46.

El cine como fuente para la investigación histórica

analíticos o estructurales, la historia escrita separa: economía, política, raza, clase, etc. El cine proporciona una visión integral. La historia plasmada en imágenes muestra su característica principal: ser un proceso de relaciones sociales cambiantes en el que las cuestiones políticas y sociales –de hecho, todas las cuestiones del pasado, incluido el lenguaje- están interrelacionadas.

A la hora del análisis, Rosenstone divide a los films históricos en tres grupos: la historia como drama, la historia como documento –ambos clasificados como “films tradicionales”- y la historia como experimentación. Dentro de los films tradicionales incluye, por ejemplo, a *El último emperador*, *Ghandi*, *JFK* –dramas- y a *The plow that broke the plains* o *The good fight* –documentos. Lo que caracteriza a estos films convencionales, de acuerdo al modelo impuesto por Hollywood, es el desarrollo de unos determinados códigos de representación orientados a crear lo que denominamos “realismo cinematográfico”, una construcción estético-narrativa que esconde la ficción fundamental sobre la que se asientan los films históricos tradicionales: la idea de que podemos ver directamente un mundo “real”, ya sea presente o pasado, a través de la pantalla.²⁹ Esta ficción, subraya Rosenstone, es semejante a otra de la historia escrita: que su base documental y empírica certifica la “realidad” del mundo que crea y analiza. Por eso, cualquier conocimiento histórico que nos proporcione un film convencional estará limitado por las convenciones que son propias de este tipo de narración: relato cerrado, idea de progreso, énfasis en lo individual, potenciación de las emociones, esfuerzo por “reproducir” el pasado, etc. Estas reglas, advierte Rosenstone, “implican que la historia de la pantalla será un pasado diferente al que presenta la historia escrita y que, necesariamente, transgredirá las normas de esta última.”³⁰

En sintonía con sus propias inclinaciones teóricas, es en los film históricos experimentales donde mayor riqueza encuentra Robert Rosenstone. El denominador común de los films que tratan la historia de forma experimental es, según Rosenstone, su oposición a los códigos del realismo y la narración de Hollywood. Entre estos encuentra una gran variedad: “films analíticos, multicausales, distantes, expresionistas, surrealistas y posmodernos; obras que no sólo muestran el pasado, sino que explican cómo y qué significa para el director (o para nosotros) en la actualidad.”³¹ Obras como *El acorazado Potemkin* y *Octubre* (S. Eisenstein, 1925 y 1926) son narraciones “colectivas” en que las masas ocupan el centro de la escena, mientras que los individuos emergen breve y solamente como ejemplo de las tendencias generales; *Walker* (A. Cox, 1987) –sobre el filibustero norteamericano- subraya las relaciones entre el pasado y el presente e intenta situar la génesis del “Destino Manifiesto”; o el documental *Sans Soleil* (C. Marker, 1983), que prescinde de la narración a favor de los episodios históricos, el collage,

²⁹ Ídem, p. 48.

³⁰ Ídem, p. 55.

³¹ ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes*, p. 52.

la meditación, el ensayo. Todos estos films, en vez de abrir una ventana al pasado, sostiene Rosenstone, exponen una forma diferente de reflexionar sobre él.

A diferencia de la palabra, que en un pequeño espacio puede brindar gran cantidad de información y es capaz de crear grandes abstracciones, el cine, para poder expresar afirmaciones generales o establecer relaciones entre conceptos debe resumir, generalizar y simbolizar con imágenes.

“Como no es posible –ni en el cine ni en la palabra escrita- una verdad literal, aparece una convención, ficción, que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles o millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados. A este tipo de convención lo podemos llamar condensación.”³²

Ante una “literalidad” fílmica imposible, el cine *inventa*, condensa, simboliza. Y el historiador, dice Rosenstone, tiene que aprender a “leer” ese lenguaje fílmico. Una de las herramientas metodológicas más importantes que aporta en esa dirección es el par invención falsa/invención verdadera. “Falsas” son aquellas invenciones que ignoran el discurso histórico, o que lo contradicen abiertamente falseando la historia, convirtiendo al film en un mal film histórico. En cambio, la inventiva que se inserta en el discurso histórico es “verdadera”, ya que no se opone a la realidad histórica, y en muchos casos, ofrece una realidad más amplia. Un ejemplo de esto utilizado por Rosenstone es *Tiempos de Gloria* (Edward Zwick, 1989), la historia de un regimiento de voluntarios negros a las órdenes de un blanco durante la Guerra Civil norteamericana. A través de procedimientos tales como *alteración de los hechos, condensación, invención y metáfora*, el film de Zwick recupera la experiencia colectiva de los voluntarios negros y transmite con solvencia las sensaciones del campo de batalla, sin mostrar nada que contradiga flagrantemente la “verdad” histórica. Sin embargo, este optimismo no implica carta blanca para cualquier tipo de operación interpretativa. Rosenstone advierte que

“por poética y expresiva que pueda ser, la historia en imágenes nace y se desarrolla en un mundo en el que la historia llamada científica hace tiempo que reina. Esta tradición, en el fondo, sitúa a la historia en imágenes en un nuevo marco de referencia, ya que limita lo que pueda inventarse o exponerse. Para ser tomado en serio, el cine histórico no debe transgredir o desdeñar todos los conocimientos e ideas que tenemos del pasado. Todos los cambios deben incardinarse en el corpus de conocimientos históricos.”³³

³² Ídem, p. 58.

³³ Ídem, p. 64.

El cine como fuente para la investigación histórica

Y en este punto, no se nos escapa que es un cable a tierra por parte de Rosenstone, expresando los límites de la radicalidad de su propuesta. Aunque audaz, ya que pone en cuestión los presupuestos de su propio oficio, se encuadra –desde una tradición teórica arraigada en la academia norteamericana, los estudios posestructuralistas- dentro de prácticas legitimadas por la historiografía internacional.

3. Historia y cine en Argentina. El desafío metodológico

En Argentina los desarrollos en este campo son recientes en relación a otras historiografías, como la europea, la estadounidense o la brasileña, sin embargo ya ocupan un importante espacio en jornadas, publicaciones y seminarios de posgrado. En la actualidad, el desafío ya no es justificar la validez del cine como fuente sino que pasa por ajustar la metodología. A nuestro parecer, para avanzar en ese aspecto se debe hacer énfasis en dos dimensiones fundamentales: una mayor articulación de lo audiovisual con otras fuentes y el recurso a la teoría fílmica (y la historia del cine) como disciplina auxiliar.

Aún cuando demos por superados los acercamientos historiográficos al cine como si éste fuera historia escrita volcada a imágenes, uno de los mayores problemas al utilizar el cine como fuente es el de hacer un adecuado análisis de los recursos propios del lenguaje cinematográfico, que permitirían recuperar más ajustadamente las “formas de representar” en el cine. Afrontar el desafío de analizar cómo se muestra, además de qué se muestra. Aunque el cine y la historia, junto con la literatura, comparten una forma de narrar -el relato- el cine incluye una multitud de elementos desconocidos para la historia escrita. Como ya lo advirtió Hayden White, los historiadores deben estar atentos a los problemas que requieren las imágenes visuales, ya que su “lectura” requiere el conocimiento de un lenguaje y un modo discursivo diferentes a aquellos usados en el discurso verbal.³⁴

Si bien es cierto que cuando Marc Ferro, Pierre Sorlin y demás pioneros escribían sus primeros trabajos, subestimaban una teoría del cine dominada por los estudios estructuralistas, hoy la realidad de este campo se ha renovado y el abanico de vertientes teóricas es amplio, y algunas de ellas -como la feminista- han supuesto una renovación notable.³⁵ El propio Rosenstone, aunque con cierto recelo, señala:

“Las teorías actuales sobre el cine –la estructuralista, la semiótica, la feminista o la marxista- parecen ser autosuficientes y herméticas, demasiado indiferentes al contenido ‘en carne y hueso’ del pasado, a las vidas y las luchas de individuos y grupos del pasado, para ser directamente útiles a un historiador. Aún así, las ideas de los teóricos ofrecen lecciones valiosas sobre los problemas y potencial. También

³⁴ WHITE, Hayden. “Historiography and historiophoty”, *The American Historical Review*, Vol. 13, Nº 5, 1988, p. 1193.

³⁵ Ver STAM, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

indican las formas en que las palabras en una página y las imágenes en la pantalla crean versiones de la “realidad”, diferencias que deban tenerse en cuenta en cualquier análisis del cine histórico”.³⁶

Se debe trabajar sobre el lenguaje cinematográfico del mismo modo que quienes utilizan relatos orales como fuente deben aprender primero las características de ese tipo de discurso. Como no puede representar la realidad de manera literal, el cine –ni más ni menos que la historia escrita- narra a través de condensaciones, síntesis, simbolizaciones, con un lenguaje propio que ha tenido transformaciones en más de un siglo de existencia.³⁷ Estas operaciones deben ser mínimamente decodificadas para evitar aquel error que los críticos de perspectivas como la que aquí se presenta dan por sentado que se va a cometer: ver el cine como un vidrio transparente, tomar la imagen y el relato como *lo real* y no como lo que es, una representación.

Esos modos históricos de representar tienen que ver tanto con opciones estético-narrativas como con contextos socio-culturales, y deben ser investigados conjuntamente. Por ejemplo, el estudio del *Modo de Representación Institucional* (MRI o “cine clásico”) tal como lo ha planteado Noël Burch,³⁸ es inseparable del modelo industrial impuesto por Hollywood y exportado a otros países. De esta forma la teoría fílmica es incorporada al análisis sin perder de vista el carácter histórico de su objeto: un arte que ha sufrido transformaciones en su lenguaje, a la vez que una industria que ha tenido distintos desarrollos a lo largo del tiempo y a lo ancho del planeta.³⁹

Por otro lado, el uso del cine como fuente no puede ser autosuficiente. La reiterada “triangulación” de fuentes no excluye a los estudios de cine e historia, que deben encararse cotejando y contrastando la fuente audiovisual con otros tipos de fuentes. Prensa, documentación oficial, crónicas, relatos orales, expedientes judiciales, series históricas de precios y salarios, estadísticas, en fin, serán fuentes diferentes de acuerdo al problema investigado pero que en cualquier caso fijarán límites al uso que hagamos de lo audiovisual como documento.

Justamente, en Argentina los mejores trabajos de historia y cine son aquellos que pudieron sortear con relativo éxito la barrera del lenguaje que el cine presenta a los historiadores y que además han completado su análisis recurriendo a otro tipo de documentos. La última década ha visto surgir una gran cantidad de trabajos sobre historia y cine. Muchos de ellos son deudores de Ferro, un programa definido a partir de aquello que podríamos pensar como un análisis sociohistórico de los films con el objetivo de llegar a construir nuevos conocimientos. Dan cuenta de

³⁶ ROSENSTONE, “La Historia en imágenes/ la Historia en palabras”, p. 103.

³⁷ Ver ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes*, p. 59.

³⁸ BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 19.

³⁹ Como ejemplo de un trabajo desde la teoría del cine sumamente valioso para los historiadores ver LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-folclórico*. Buenos Aires, Biblos, 2007.

El cine como fuente para la investigación histórica

áreas del pasado que fuentes más tradicionales ignoran, y que tienen que ver con los espacios de lo simbólico, imaginario, o bien, con construcciones sociales de representaciones; o que pueden tener que ver también con aspectos como la vida material o la experiencia cotidiana, que se pueden rastrear en otras fuentes pero que éstas no pueden transmitir en toda su dimensión.

Buena muestra de ello son los trabajos de Mariano Mestman⁴⁰ y de Valeria Manzano.⁴¹ Ambos investigadores han estudiado el cine argentino que se vinculó con las organizaciones políticas y político-militares de las décadas del sesenta y setenta en Argentina, destacando el cine como un agente de la historia, en tanto estas expresiones cinematográficas encarnadas en Cine Liberación o Cine de la Base, entre otros grupos, formaban parte de proyectos políticos concretos, además de surgir en el marco de una radicalización política de las vanguardias artísticas en el Tercer Mundo. Para estos colectivos cinematográficos, la búsqueda formal era tan importante como el contenido de las obras, o mejor dicho, la forma de comunicar era tan política como lo que se comunicaba. De modo que el estudio no se reduce a una rigurosa contextualización en términos históricos, políticos y culturales, sino que incluye un análisis de las opciones estético narrativas, a la vez que se apoya en una importante cantidad de otras fuentes, como relatos orales y documentos de las organizaciones.

Manzano también introduce la perspectiva de género en el análisis histórico del discurso cinematográfico, hecho frecuente en otras disciplinas pero que está prácticamente ausente en el área de cine-historia. En un artículo de mediados de la década pasada aborda una serie de películas del período clásico o “de oro” del cine argentino (1938-1942), intentando ver cómo se representan las mujeres trabajadoras.⁴² Manzano rastrea las “figuras” en torno a las mujeres trabajadoras creadas por el cine argentino, afirmando que con y a partir de ellas “es posible acceder a un conjunto de discursos sociales en torno a las trabajadoras”.⁴³ La valoración de los aspectos fílmicos vuelve a ser en este caso imprescindible, ya que posibilita definir su universo de películas. Estas películas,

“Populares todas, inscritas en los códigos del MRI [Modo de Representación Institucional], operaron a partir de la política de géneros (*genre*) que a partir de su economía narrativa posibilitó su

⁴⁰ MESTMAN, Mariano. “Mundo del trabajo, rerepresentación gremial e identidad obrera en Los Traidores (1973)”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, disponible en <http://nuevomundo.revues.org/index44963.html>, 2008.

⁴¹ MANZANO, Valeria. “Combates por la historia: Interpretaciones de la historia del movimiento obrero en el cine militante argentino al principio de los 1970's”, *Film & History*, Vol. 34.2, 2004.

⁴² MANZANO, Valeria. “Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938 – 1942”, en *La Ventana* n° 14, México, 2001.

⁴³ Ídem, 268.

decodificación, sin mayores perturbaciones, por un público espectador familiarizado ya con estilos, actores y actrices, etcétera."⁴⁴

No son películas escogidas al azar, sino aquellas que, además de ser relatos vertebrados por mujeres trabajadoras, pertenecen al período de consolidación de relato clásico y sus cánones formales, con lo que eso acarrea respecto del proceso social de *producción y recepción* de las representaciones. El valor de este trabajo es doble: se trata de una adecuada utilización histórica de la teoría fílmica, y además muestra la gran utilidad del cine como documento para la historia de las mujeres. Más reciente aún, otra investigación notable es *Cine y Peronismo*, de Clara Kriger.⁴⁵ El libro se centra en las relaciones que se tejieron entre el estado y la cinematografía argentina durante el primer peronismo (1943-1955) y las formas en que la presencia del estado se vislumbró en las pantallas a través de las diversas películas del período. Allí, la autora arremete contra una especie de "sentido común" sobre el cine del peronismo, que relaciona de manera directa la cinematografía del período con la propaganda partidaria y la censura política. A través del análisis de un corpus que no se limita a una serie de textos fílmicos, sino también se compone de documentación de publicaciones periódicas especializadas, cifras oficiales, diarios de sesiones, entre otras fuentes, Clara Kriger demuestra que las películas estaban condicionadas por una lógica comercial tanto o más que una lógica política o de acumulación cultural. Kriger encuentra además en estos relatos elementos textuales fuertemente enlazados con la serie social (el contexto), en tal grado que hacen insostenible la hipótesis acerca del cine de este período como "pasatista". Comprueba además, la aparición de elementos modernizadores del lenguaje y los formatos cinematográficos, e incluso algunas películas las considera una bisagra entre los modelos anteriores y las propuestas innovadoras que se consolidarían en los años sesenta. Además de brindar esclarecedoras conclusiones, el libro se destaca por forma en que combina efectivamente dos orientaciones complementarias de la investigación: el análisis histórico de la relación entre el estado y el ámbito cinematográfico, y el estudio formal de las películas del período. Lo que une estas investigaciones con muchas otras es, en definitiva, el análisis sociohistórico de los films para construir nuevos conocimientos, dando cuenta de aspectos del pasado que las fuentes tradicionales no pueden transmitir en toda su dimensión. Pero lo que destaca a las recién reseñadas, es un esfuerzo metodológico que, como la buena historiografía, incluye la apelación a otras disciplinas así como la utilización de un variado arsenal de fuentes.

4. Consideraciones finales

⁴⁴ Ídem, 269.

⁴⁵ KRIGER, Clara. *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

El cine como fuente para la investigación histórica

Hemos recorrido en este trabajo las posibilidades que se abren para muchas áreas de la historiografía cuando se incorpora al cine como fuente para construir nuevos conocimientos. Elegimos algunos de los acercamientos de nuestro medio que consideramos mejor aprovechan esas posibilidades, por la solidez de sus presupuestos teóricos, por su preocupación metodológica y, por qué no, por sus resultados. Pero antes de llegar a eso rastreamos los orígenes de este campo de estudio y resumimos lo que los principales referentes han propuesto, contribuyendo al desarrollo y consolidación del cine como documento para la investigación y reflexión histórica.

Hay que reconocer que el programa de Rosenstone – y la base teórica que lo sustenta- pueden sonar algo extraño a nuestra tradición cultural y nuestras referencias teóricas habituales. Prueba de ello es que no es fácil encontrar trabajos “rosenstonianos”, aunque sí se haga referencia a alguna de sus aportes. Sin embargo, creemos que la perspectiva aportada por Rosenstone es muy atractiva por lo inquietante de sus planteos. El programa de evaluar seriamente a los cineastas como historiadores, o la idea misma de una “nueva historia en imágenes”, desafía ciertamente nuestra idea de la historia. Aún cuando no sea fácil aceptar la propuesta de Rosenstone hasta sus últimas consecuencias, creemos que hay contribuciones que pueden ser muy valiosas. Primero, la introducción de conceptos que pueden ser de gran utilidad, como el par *invención falsa/invención verdadera*, y el uso clarificador que hace de ellos, aplicados siempre sobre la base de un profundo conocimiento del lenguaje audiovisual. En segundo lugar, y esto puede ser menos agradable pero es igual de importante, su perspectiva supone tomarle la medida al propio oficio del historiador tal como hoy lo conocemos: cuestionar cosas que se dan por supuestas, plantear los límites que se presentan escribir historia y redefinir el lugar que la disciplina se adjudica entre las distintas formas que existen de relacionarse con el pasado.

El aporte de Marc Ferro a este campo de estudio es difícil de medir, es casi el “fundador”. Sus análisis de películas soviéticas o alemanas de entreguerras son modelos de cómo construir nuevos conocimientos utilizando al cine como fuente histórica, convirtiendo en un documento lo que otros han visto como propaganda o como genialidad individual. Lo más importante para Ferro, es la posibilidad que el cine ofrece para un acercamiento sociohistórico al pasado, que permita conocer aspectos de la realidad generalmente marginados o de difícil acceso, sean algunas prácticas sociales, sean imaginarios colectivos o representaciones sociales. Porque el cine, dice Ferro, revela mucho más de una sociedad que lo que ella quisiera decir. Y a descubrir esto se llega a siguiendo ciertas pautas metodológicas, como la necesidad de basarse en fragmentos y no en “obras” o la distinción fundamental entre lo *visible* y lo *no visible*.

Importante también es la contribución de Pierre Sorlin, con su doble énfasis: por un lado, la importancia del cine para la recuperación de

prácticas del pasado que apenas dejan huella; y por otro, la inclusión de los receptores, el público cinematográfico, complejizando el análisis del cine como proceso social.

Los trabajos locales son en alguna medida deudores, aunque más no sea por la inspiración a trabajar esta relación cine-historia, de los autores mencionados, sobre todo de los franceses. Las investigaciones de Mestman, Manzano o Kriger, junto con muchas otras, las hemos mencionado como ejemplos de las posibilidades que brinda este tipo de enfoque, que son muchas, y de que los abordajes pueden ser muy productivos, fundamentalmente si se cuenta con un apropiado conocimiento de los códigos que rigen la representación en esta fuente novedosa que es el cine, y a la vez, si se tiene una dosis de audacia para buscar un método propio. Conjugando seriedad teórica y búsqueda metodológica, los estudios de cine e historia podrán crecer y consolidarse en nuestra historiografía, como ya ha sucedido en otros lugares.

Bibliografía

BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, Cátedra, 1991.

BURKE, Peter. *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2001.

CAPARRÓS LERA, Joaquín, "enseñar la Historia contemporánea a través del cine de ficción" en Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.descargas.cervantesvirtual.com>

FERRO, Marc "Histoire et Cinéma: L'expérience de "La Grande Guerre"", en *Annales*, 20, 1965.

----- *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 1995

GOLDMANN, Annie. "Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol", en *Istor* N° 20, México, 2005.

KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1985

KRIGER, Clara. *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-folclórico*. Buenos Aires, Biblos, 2007.

MANZANO, "Historia y Cine en la Argentina: el jardín de los senderos que se bifurcan", en *Entrepasados* N° 18-19, 2000.

----- "Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938 – 1942", en *La Ventana* n° 14, México, 2001.

----- "Combates por la historia: Interpretaciones de la historia del movimiento obrero en el cine militante argentino al principio de los 1970's",

Film & History, Vol. 34.2, 2004.

MESTMAN, Mariano. "Mundo del trabajo, rerepresentación gremial e identidad obrera en *Los Traidores* (1973)", en *Nuevo Mundo Mundos*

El cine como fuente para la investigación histórica

Nuevos, disponible en <http://nuevomundo.revues.org/index44963.html>, 2008.

RANALLETI, Mario. "Entrevista a Robert Rosenstone", en *Entrepasados* N° 15, Buenos Aires, 1998.

ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997

----- "La historia en imágenes/ la historia en palabras", en *Istor* N° 20, México, 2005.

SMITH, P. (ed.) *The Historian and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985.

SORLIN, Pierre. "El cine, reto para el historiador", en *Istor* N° 20, México, 2005

STAM, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

WHITE, Hayden. "Historiography and historiophoty", *The American Historical Review*, Vol. 13, N° 5, 1988.