

El cine como fuente y escritura de la historia (1)

Paula Inés Laguarda

Resumen

En las últimas décadas la investigación historiográfica ha incorporado progresivamente fuentes alternativas a la hegemonía del documento escrito. El cine es una de esas fuentes, y por la diversidad de sus materiales significantes puede ofrecer al historiador una mirada diferente sobre los procesos históricos, culturales y sociales. En nuestro país la relación entre cine e historia es aún incipiente y abre un vasto territorio para cruces e interacciones disciplinarias. Este artículo analiza el filme como documento histórico y a la vez considera al cine como una escritura de la historia, dando cuenta de las principales polémicas teóricas en torno al tema.

Palabras clave: cine, historia, documento, escritura de la historia.

Film as historical source and as history writing

Abstract

Historiographic research has recently added alternative sources to the written text, which, in this field, used to reign hegemonic. Film has become one of these cultural reservoirs and, due to the diversity of its significant materials, has started providing historians with different insights on historical and social processes. In Argentina, the relationship between cinema and history is no more than in its initial stages but it may prospectively open a vast territory to cross-disciplinary interactions. This article not only analyses film as historical document and cinema itself as history writing but it also cogently discusses the main theoretical discussions related to the issue.

Key words: film, history, historical sources, history writing.

O cinema como fonte e escrita da historia

Resumo

Nas últimas décadas, a pesquisa historiográfica incorporou fontes alternativas à hegemonia do documento escrito. O cinema é uma dessas fontes, e pela diversidade de seus materiais significantes, pode oferecer ao historiador um olhar diferente sobre os processos históricos, culturais e sociais. No nosso país, a relação entre cinema e história é ainda incipiente e abre um vasto território para cruzamentos e interações disciplinares. Esse artigo analisa o filme como documento histórico e por sua vez considera o cinema como uma escrita da história, considerando as principais polémicas teóricas ao redor do tema.

Palavras chave: cinema, história, documento, escrita da história.

Desde el nacimiento del cinematógrafo, en 1895, los pioneros de esta técnica vislumbraron su potencialidad como una forma alternativa de escritura histórica. Los hermanos Lumière en Francia, David Griffith en Estados Unidos, y posteriormente Sergei Eisenstein y la escuela rusa se abocaron a la tarea de contar en imágenes episodios centrales de la vida de sus respectivas naciones (2).

Sin embargo, habría que esperar varias décadas para que el interés fuera recíproco y la historia comenzara a prestar atención al cine. El gran impulsor de este acercamiento fue Marc Ferro (integrante de la escuela historiográfica de los *Annales*) cuyos estudios seguirían el sendero trazado por el teórico alemán Siegfried Kracauer, responsable de historiar en la década del cuarenta la República de Weimar a través de las películas de aquella época.

En la actualidad, el cine está siendo revalorizado progresivamente por el caudal informativo que puede ofrecer al historiador sobre aspectos de los acontecimientos históricos que no son accesibles a través del documento escrito, y algunos investigadores también han comenzado a verlo como una forma de narrativa histórica.

En este artículo dejaremos de lado las perspectivas que analizan al cine como arte, industria o institución, así como las que abordan la historia de la cinematografía, y nos centraremos en dos enfoques que, según argumentaremos, no son excluyentes: la visión del cine como fuente y escritura de la historia. Además, consideraremos que, como cualquier otro documento, una película es un discurso de época y, por lo tanto, debe ser interrogada y puesta en relación con el contexto en el que fue producida, distribuida y exhibida.

El filme como documento

El investigador Anirudh Deshpande (2004) asegura que las grandes narrativas del pasado han fetichizado los documentos escritos en busca de una mayor objetividad, pero paradójicamente, al ignorar las fuentes fotográficas y cinematográficas, se han perdido parte de los 'hechos' que no aparecen en las fuentes escritas. La tortura a prisioneros iraquíes en la reciente guerra de Irak, la masacre de civiles en Vietnam o el sufrimiento en los campos de concentración de Polonia y Rusia durante la Segunda Guerra Mundial son algunos de esos hechos que alcanzaron un tremendo impacto humano y social a partir de las fotografías y filmaciones de reporteros y soldados. "*If such visual evidence is ignored by historians in favour of documentary sources a history of modern imperialism will perhaps never be written*" (3), pronostica Deshpande (2004: 4.457).

El documento fílmico pone en escena los imaginarios vigentes en un determinado momento histórico, además de aportar una gran riqueza de datos audiovisuales acerca de los contextos sociales y culturales. Sin embargo, no todos los filmes, aun los que se refieren a un mismo tema, constituyen documentos válidos para el mismo problema historiográfico.

En este sentido, Ferro (1980) ha realizado una clasificación que distingue tres tipos de películas: 1) películas de reconstrucción histórica: se trata de aquellas realizaciones que sin pretender hacer historia poseen un contenido social y con el tiempo se convierten en testimonios o fuentes para la historia; 2) películas de ficción histórica: las que toman el pasado histórico sólo como marco referencial, sin analizarlo; y 3) películas de reconstitución histórica: son las que tienen como objetivo hacer historia y evocan un hecho o un período con la intención de reinterpretarlo.

Aunque es útil para un primer acercamiento, la clasificación de Ferro deja afuera una cantidad considerable de películas que se ubican en los intersticios entre las tres categorías y que también pueden aportar lo suyo a la historiografía. El valor de cada filme y el caudal de datos que ofrece dependen de los objetivos de la investigación. Desde esta óptica, aun una película de ficción histórica podría ser relevante para rastrear las representaciones sobre un determinado acontecimiento o proceso histórico, aportando indicios para determinar a partir de qué elementos se construye la memoria social.

Los investigadores españoles Ricardo Ibars Fernández e Idoya López Soriano (2006) han identificado diferentes modalidades de relación entre cine e historia, entre las que ubican el cine político, el cine de propaganda bélica, el cine ideológico y el cine como reflejo de una sociedad. El ejemplo más acabado de este último tipo es el neorrealismo italiano, corriente cinematográfica que abordó los problemas de Italia en la posguerra como el hambre, la pobreza, la marginación, la delincuencia y la situación social de la mujer. *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini, es un título emblemático de esa escuela artística y fue analizado por el historiador Pierre Sorlin (1985) (4) con el objetivo de indagar en las representaciones de los soldados y la población civil con respecto al conflicto bélico.

A partir de la observación secuencial del filme y del análisis de los elementos narrativos, discursivos y estéticos, relacionándolos con el contexto en el que fue filmado, Sorlin (1985) afirma que Rosellini presenta una visión bastante pesimista sobre la resistencia italiana durante la Segunda Guerra Mundial, en contraste con la alegría que siguió a la liberación. Y atribuye esa reacción al desengaño experimentado por el propio director y sus colaboradores con respecto al régimen fascista. Desde 1942, cuando realizó *Un pilota ritorna*, filme en el que la guerra aparecía como un vehículo hacia la unidad nacional, la opinión de Rosellini habría ido cambiando, apartándose progresivamente de su postura belicista hasta llegar a *Roma, ciudad abierta*. Para Sorlin (1985) el largometraje traduce la evolución en el pensamiento de ese equipo de filmación, que en un principio acordó con algunas ideas del régimen fascista, y que luego debió enfrentarse a los excesos y abusos de la ocupación alemana.

Texto y contexto

Para que el filme sea incorporado como documento es necesario que el historiador no se limite a analizar el argumento, ni siquiera sus planos y secuencias –advierte Ferro (1980)–, sino que también debe considerar las relaciones entre todos los elementos que componen la película: el guión, el montaje, los decorados, la fotografía, las circunstancias de la producción, etcétera.

Más allá de los métodos y técnicas que se utilicen, que pueden ir desde el análisis textual, discursivo o narratológico hasta el abordaje histórico, sociológico o psicológico –o una combinación de esas perspectivas–, es importante que la mirada sobre el texto fílmico esté presente y sea interrelacionada con los aspectos contextuales (5).

Por ello, es indispensable que el historiador que utiliza el cine como fuente se interiorice al menos en nociones básicas de la teoría fílmica y en la especificidad del lenguaje cinematográfico, para no circunscribir el análisis sólo a los personajes y acciones más evidentes, o al discurso verbal. Elementos como el encuadre, el montaje, la puesta en escena, el movimiento de cámara, la estructura narrativa, la música y la iluminación, entre otros, son centrales en el proceso de significación en el cine.

Al respecto, debe tenerse en cuenta el consejo de Marc Ferro (1980) en *Cine e Historia*, donde recomienda “partir de las imágenes y no buscar en ellas ilustración, confirmación o desmentida a otro saber, el de la tradición escrita. Considerar las imágenes como tales, sin perjuicio de recurrir a otros saberes para captarlas mejor” (p. 26).

Los teóricos del cine han reclamado reiteradamente a los historiadores el manejo de herramientas específicas para el análisis fílmico, sin homologar al filme con otros tipos de fuentes. Como contrapartida, desde el ámbito de la historia se ha denunciado la falta de rigor histórico de los cineastas y teóricos del cine. Este debate se vio actualizado en 1999, en un interesante cruce de artículos desarrollado en las páginas de *Perspectives*, revista editada por la American Historical Association. En abril de ese año el editor Robert Brent Toplin publicó en la columna “Film and Media” un dossier especial sobre Historia y Cine, titulado “Reel History”, en el que ofrecía un panorama sobre las diferentes formas en que los investigadores estadounidenses estaban trabajando con los filmes –como invitados frente a cámara, incorporando las películas en la enseñanza, estudiando el uso del drama para comunicar ideas sobre la historia y revisando filmes documentales que abordaban temas históricos significativos como la esclavitud y la Guerra Fría– (Toplin 1999a).

En el siguiente número, el historiador Robert Rosenstone (1999) realizó una aguda crítica al dossier, al sostener que éste no tenía en cuenta los marcos teóricos ni las interpretaciones recientes desarrolladas sobre el tema en Estados Unidos y Europa, tanto por historiadores como por tesis y investigadores del cine, de la historia y de la literatura, entre los que mencionaba a Pierre Sorlin, Marc Ferro, Robert Burgoyne, Natalie Davis y Vivian Sobchack. En su opinión, los artículos tampoco consideraban cómo

habían cambiado en el último medio siglo las nociones sobre el pasado, la construcción histórica y la representación, especialmente a partir de las críticas a la narrativa histórica realizadas por teóricos y filósofos como Hayden White y Paul Ricoeur.

Finalmente, Rosenstone (1999) señalaba que las películas enfrentan a los historiadores con las mismas limitaciones que los documentos escritos: las posibilidades que ofrece el medio y las prácticas aceptables para las audiencias en un determinado tiempo y lugar. Por eso argumentaba que los estudios de historia y cine ya no debían pensarse como algo *ad hoc*:

Film may look like a literal mirror, but it, as much as written history, is a construction that utilizes the events, moments, individuals, movements, and situations of the past to create arguments, critiques, and metaphors that let us make sense of and understand our historical experience (6).
(Rosenstone 1999: 4)

La respuesta no se hizo esperar. Toplin (1999b) contraatacó diciendo que los historiadores también se sentían desilusionados cuando veían que gran parte de los teóricos del cine se limitaban a un análisis de lo que aparecía en la pantalla. Y si bien admitía que él y sus pares podían beneficiarse con algunos aportes de la teoría fílmica, cuando se trataba de un filme histórico ellos querían ir más allá e indagar sobre los ‘autores’ (productores, guionistas, directores, etc.), el proceso de producción, las escenas no editadas, la correspondencia de los realizadores, los memos de oficina, las entrevistas, etc. Y concluía: “*we need a dialogue, not a monologue, a respectful appreciation of perspectives, not a finger-waving exercise*” (7) (Toplin 1999b: 3).

La crítica de Toplin puntualiza un aspecto central de la relación entre cine e historia: el filme debe ser puesto en relación con su contexto de producción, distribución y exhibición. Por un lado, para establecer su autenticidad como documento, examinando detalladamente el origen del material utilizado por el director (en caso de haber recurrido a fragmentos fílmicos de archivo, imágenes periodísticas, fotografías o reconstrucciones); pero además para interpretar las prácticas, los imaginarios sociales y los hechos narrados en la pantalla a la luz de otras fuentes que también den cuenta de las manifestaciones sociales, políticas, culturales y económicas de la época, sin descuidar los aspectos relativos a la industria cinematográfica en sí misma que en ocasiones pueden actuar como condicionantes (8).

El cine, escritura de la historia

Rosenstone (1999) advierte que

[...] las películas siempre hablan metafóricamente y simbólicamente sobre el pasado, casi nunca lo hacen en forma literal [...]. El pasado no es una forma establecida, sino una disputa en torno al significado de los hechos; y una película –aun una de ficción– puede estar repleta de significados sobre el pasado. (Ranalletti 1998: 103)

De acuerdo con esta visión, el cine es también una ‘escritura de la historia’ y está en puja con otra multiplicidad de discursos que buscan dar sentido a los acontecimientos históricos, como los que emergen de la academia, el Estado, los partidos políticos, los medios de comunicación, la Escuela, la Iglesia, entre otros actores sociales productores de ideología.

Deshpande (2004) argumenta en favor de una nueva relación entre la historia visual y la historia escrita, con miras a gestar una historia con relevancia social. Plantea que si los historiadores quieren saltar la brecha entre las ‘historias públicas’ que circulan en los medios de comunicación y las historias académicas que se desarrollan en las universidades y centros de investigación, no tienen otra opción que tomar en serio nuevas formas de escritura como las que aporta el cine. Por ello considera necesario que historiadores y cineastas trabajen juntos en la redacción del guión, así como en las etapas previas y posteriores a la filmación.

La argumentación de Rosenstone (1999) en favor de una escritura de la historia también se ha plasmado en su propia praxis como asesor y coguionista en dos filmes: *Reds* (1982), sobre los últimos cinco años de la vida del poeta y revolucionario John Reed, y *The Good Fight* (1984), una crónica sobre la Brigada Abraham Lincoln, el grupo de voluntarios estadounidenses que participó en la Guerra Civil Española. Aunque ambas cuidan los detalles históricos y se proponen humanizar el pasado rescatando las acciones de individuos anónimos o poco conocidos, según Rosenstone (2005) “ninguna de las dos películas logra cumplir las demandas básicas de verdad y verificación aceptadas por todos los historiadores” (p. 92). Mientras que *Reds* recurre a los mecanismos de la ficción y coloca al protagonista en lugares y situaciones en los que nunca estuvo, *The Good Fight* es un documental basado en los testimonios de los veteranos de la guerra y no pone en cuestión los errores, olvidos o incluso mentiras en los que estos incurren. Pero Rosenstone (2005) no cree que estas dos cuestiones atenten contra su visión de la historia:

Lo que realmente me perturba es la manera en que las dos películas reducen el pasado a un mundo cerrado al contar una sola historia lineal, es decir, esencialmente una sola interpretación. Esta estrategia narrativa obviamente niega las alternativas históricas, ignora la complejidad de las causas y motivos y erradica toda sutileza del mundo de la historia. (Rosenstone 2005: 93)

Sin embargo, la preocupación expresada por Rosenstone (2005) no es privativa de la narrativa fílmica; la historiografía también se enfrenta a una situación similar. El historiador Jacques Revel (2005) constata un proceso de recuperación del relato histórico (9) tras el quiebre de los grandes paradigmas en la década del setenta y la fragmentación ocurrida al interior de la disciplina (y la consiguiente emergencia de la historia social, la historia intelectual, etc.). A diferencia del relato vigente en los comienzos de la historiografía occidental, esta nueva versión no pretende ser exhaustiva y se limita a ofrecer un ‘modelo

de inteligibilidad' particular a través de la selección de una determinada organización narrativa y una intriga, desechando por lo tanto otras posibilidades. Revel plantea la necesidad de recuperar el relato como recurso, "como una de las maneras posibles de contribuir a edificar y experimentar una inteligibilidad de los objetos que se da al historiador, una vez más inseparable de la elaboración crítica de una interpretación" (Revel 2005: 252).

Michel de Certeau (1993) también acuerda en que el historiador opera sobre el pasado realizando una selección "entre lo que puede ser comprendido y lo que debe ser olvidado", desde la inteligibilidad del presente. Sin embargo 'lo olvidado' emerge permanentemente en los bordes y las fallas del discurso, por lo que "hacer historia nos lleva siempre a la escritura" (De Certeau 1993: 19). Para este autor, la escritura es una práctica con validez científica que transforma la tradición recibida en un texto producido, pero por los requerimientos narrativos tiende a llenar "las lagunas que constituyen, por el contrario, el principio mismo de la investigación, siempre agujoneada por la carencia" (De Certeau 1993: 102).

Si aceptamos que aun la historia escrita recurre a diferentes modalidades narrativas y se enfrenta a problemas de índole similar a los que tiene la narración fílmica, la posibilidad de pensar el filme como una forma de escritura histórica sigue encontrando otro escollo: cómo abordar la cuestión de 'lo real'.

Realismo y verosimilitud

A partir de un análisis crítico de Roland Barthes –quien asimila la narración de acontecimientos pasados a las narraciones imaginarias–, De Certeau (1993) propone pasar de 'lo real' a 'lo inteligible'. Considera que el 'efecto de lo real' es "un artificio del discurso historiográfico, que consiste en ocultar bajo la ficción de un 'realismo', una manera, necesariamente interna al lenguaje, de plantear un discurso" (De Certeau, 1993: 58). De acuerdo con esta perspectiva, el 'realismo' se referiría a lo que es 'pensable' en un determinado tiempo y lugar, y el trabajo historiográfico constituiría una *praxis* orientada a lograr la inteligibilidad del pasado, a volverlo verosímil, pensable.

La cuestión del realismo y la verosimilitud también ha interesado ampliamente a los teóricos del cine. Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2005) distinguen entre el 'realismo de los materiales de expresión' (imágenes y sonidos) y el de los 'temas' de los filmes. Con respecto al primer punto recuerdan que el 'realismo' del cine es producto de gran número de convenciones y reglas, que varían según las épocas y las culturas (los criterios de temporalidad, montaje y movimiento de cámara presentan diferencias notorias entre el cine norteamericano clásico y el actual, así como con respecto a los cines europeos o asiáticos, por ejemplo). Que se produzca ese efecto realista requiere que el público haya

asimilado un vasto conjunto de códigos, que le permitan encontrar la imagen que se le presenta parecida a su percepción de la realidad.

Más importante que el realismo resulta actualmente el concepto de ‘verosimilitud’. Lo verosímil se refiere a la relación de un texto con la opinión pública, a su vinculación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que cuenta. La verosimilitud se construye a lo largo de toda la narración y tiene que ver con condiciones de previsibilidad, con que el relato vaya instaurando las motivaciones de las acciones que se desencadenarán. Otra variante de verosimilitud es la que surge por ‘efecto de corpus’, es decir, que se juzga como verosímil lo que haya aparecido en películas anteriores; y a la inversa, lo que en una primera aparición resulta inverosímil a partir de su reiteración en otros filmes se volverá creíble.

El realismo y la verosimilitud se conectan con un tercer elemento: ‘la impresión de realidad’. Aumont et al. (2005) atribuyen la impresión de realidad a “la riqueza perceptiva de los materiales fílmicos” (pp. 148-149), a la simultaneidad de la imagen y el sonido (a partir del cine sonoro) y a la utilización del montaje y el encuadre para lograr la identificación del espectador; pero fundamentalmente a la restitución de movimiento lograda mediante la proyección de la imagen fija, permitiendo al espectador restablecer mentalmente una continuidad donde en realidad no la hay.

Al intentar deconstruir los procesos mediante los cuales un filme construye ideología, Sorlin (1985) afirma que “nuestra percepción es un acto social; se fija, se organiza en función de lo que es útil y lícito ver en el medio en que nos encontramos y en que hemos de situarnos” (p. 169). De acuerdo con esta definición, el filme no sería una duplicación de la realidad sino una ‘puesta en escena social’. Por un lado, selecciona algunos objetos y no otros de la realidad; por otro, los reorganiza creando un ‘mundo proyectado’, que se parece al mundo real pero es una construcción creada a partir de éste. Para Sorlin (1985), la tarea del historiador debe ser poner en evidencia algunas de las leyes que regulan esta proyección imaginaria. Por eso adhiere a una concepción de ideología que apunta a “las posibilidades de simbolización concebibles en un momento dado, y de la que toda expresión ideológica particular es una modalidad” (Sorlin 1985: 170-171).

Conclusiones

En el cruce entre la historia y el cine se abre un terreno fértil para intercambios y contribuciones mutuas, aún poco explorado, sobre todo en nuestro país (10). Creemos que la polémica que durante varias décadas enfrentó a los cineastas y teóricos del cine con los historiadores se encuentra hoy perimida, y es necesario avanzar en el desarrollo de métodos y técnicas que permitan tanto la incorporación del documento fílmico a las fuentes de la historia, como el uso del cine como una forma de escritura histórica.

Los archivos fílmicos constituyen un importante reservorio informativo disponible tanto para los historiadores como para los investigadores de otras disciplinas sociales. El punto de partida para superar la desconfianza y reticencias que provoca el documento fílmico radica en comprender que algunas de las recriminaciones que se le hacen también son válidas para los documentos escritos. Una adecuada crítica de fuentes (que incluya la contextualización del filme) y el manejo de herramientas teóricas relativas al proceso de significación en el cine, son dos pasos ineludibles para los historiadores que deseen comenzar a incorporar este tipo de fuentes.

Los medios de comunicación participan cada vez más en la construcción de representaciones sociales acerca de los acontecimientos históricos, así como en la definición de su horizonte de inteligibilidad. La intervención de los historiadores en este proceso se vuelve urgente y necesaria, en pos de una interacción que pueda aportar profundidad y rigurosidad científica a esa construcción.

Por otra parte, en las últimas dos décadas la historiografía ha recuperado el relato como una forma de organización narrativa que permite dar cuenta de la complejidad de la experiencia humana y su temporalidad, y que resulta adecuada para el registro de la memoria social. La narrativa fílmica pone a disposición del historiador una mayor riqueza de materiales y recursos expresivos orientados a ensanchar ese camino.

De acuerdo con Rosenstone (2005), el desafío que plantea actualmente el cine a la historia puede ser similar al que planteó en la antigüedad el surgimiento de la historia escrita frente a la tradición oral.

Antes de Herodoto existía el mito, que era perfectamente adecuado para entender el pasado de una tribu, de una ciudad o de un pueblo, adecuado en términos de que proveía un mundo coherente en el que vivir y relacionarse con el pasado. En el mundo posliterario, es posible que la cultura visual vuelva a cambiar la naturaleza de nuestra relación con el pasado. Esto no significa olvidar los intentos de alcanzar la verdad, sino más bien reconocer que puede haber más de un tipo de verdad histórica, o que las verdades del medio visual pueden ser distintas de las que transmiten las palabras, aunque no necesariamente incompatibles. (Rosenstone 2005: 107-108)

Notas

(1) Una primera versión de este trabajo fue presentada en el “II Encuentro de Investigadores. Fuentes y Problemas de la Investigación Histórica Regional”, realizado el 1 y 2 de diciembre de 2006 en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa.

(2) Las célebres ‘vistas’ de los hermanos Lumière documentaron el movimiento urbano e industrial de las principales ciudades del mundo entre finales del siglo XIX y principios del XX, aportando valiosos datos sobre el modo de vida de las clases trabajadoras, el uso del espacio público y la recepción que los adelantos modernos como el ferrocarril tenían entre la población. Por su parte, David W. Griffith –quien sentó las bases de la narrativa fílmica clásica– filmó su versión de la Guerra de Secesión estadounidense en *El nacimiento de una nación* (1915). Fue la primera gran superproducción mundial con más de 18.000 actores y

extras y logró una sorprendente utilización de los avances técnicos de la cinematografía, aunque recibió acusaciones de racismo. Griffith también ofreció interpretaciones de acontecimientos como el asesinato de Lincoln y la guerra de independencia norteamericana en otras de sus películas. En tanto, Sergei Eisenstein fue el cineasta más destacado de la Revolución Rusa, y además de realizar destacados filmes como *El Acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928), plasmó sus ideas en textos que hoy ya son clásicos de la teoría fílmica.

(3) “Si tal evidencia visual es ignorada por los historiadores en favor de fuentes documentales, tal vez nunca será escrita una historia del imperialismo moderno.”

(4) Ver Aumont & Marie (1990: 275-276).

(5) La noción de ‘texto’ es tomada por la teoría fílmica de la semiótica estructuralista, especialmente de la revista *Tel Quel* y de la teórica Julia Kristeva, quien concibe al texto como un proceso infinito de producción de sentido, y potencialmente como espacio de una actividad de lectura también infinita. Para su aplicación al cine fue fundamental la labor de Roland Barthes, quien aportó la noción de ‘código’ como principio que gobierna las relaciones entre significado y significante al interior del texto (Aumont & Marie 1990: 101). Por su parte, Annette Kuhn (1991) define al texto como “la estructura y organización de cualquier producto cultural o conjunto de representaciones” (p. 22), y en referencia específica al texto fílmico tiene en cuenta cuatro conjuntos de códigos que generan significados: 1) la imagen fotográfica, que comprende el encuadre y los distintos tipos de planos; 2) la puesta en escena, que hace referencia a lo que el espectador ve en la pantalla, como los escenarios, el vestuario, los accesorios, la composición de la imagen y el movimiento de los personajes dentro del encuadre; 3) el encuadre móvil, particularmente el efecto de zoom y los movimientos de cámara y 4) el montaje, es decir la forma de empalmar los distintos fragmentos de la película. Esta autora también ha señalado la importancia de relacionar los aspectos textuales del filme con “los contextos institucionales, sociales e históricos de su producción, distribución y exhibición” (Kuhn 1991: 91).

(6) “El filme puede parecer un espejo literal, pero es, tanto como la historia escrita, una construcción que utiliza los eventos, momentos, individuos, movimientos y situaciones del pasado para crear argumentos, críticas y metáforas que nos permiten dotar de sentido y comprender nuestra experiencia histórica.”

(7) “Necesitamos un diálogo, no un monólogo, una respetuosa apreciación de perspectivas, no un ejercicio de agitar el dedo (en forma negativa).”

(8) En la década del cuarenta, por ejemplo, la cinematografía argentina sufrió un bloqueo por parte de los Estados Unidos, que se negaba a entregar película virgen hasta que nuestro país no rompiera relaciones con el Eje. Este hecho influyó en el descenso del número de películas filmadas en el país y llevó a los estudios a privilegiar las temáticas que, según sus cálculos, obtendrían un mayor éxito comercial. En tanto en los Estados Unidos, entre 1934 y 1967 estuvo en vigencia el Código Hays, que regulaba los contenidos morales de los filmes que se exhibían en el país y sirvió como base para la aplicación de un sistema de censura.

(9) Revel (2005) realiza un repaso del papel del relato en la historia identificando cuatro momentos fundamentales: 1) la época de oro del relato, vigente desde los orígenes de la historiografía occidental hasta mediados del siglo XVIII, en la que no había una contradicción entre la investigación histórica y el relato; la misma historia se describía indefinidamente (con los mismos testimonios y documentos) a partir de modalidades narrativas diversas. Se suponía que existía una continuidad de hechos desde el pasado relatado hasta el presente del historiador, quien tomaba de la historia ejemplos y lecciones; 2) un nuevo régimen de historicidad, instaurado entre fines del siglo XVIII y principios del XIX, en el que las historias ejemplares fueron reemplazadas por una historia unificada, y la relación entre el historiador y su objeto pasó a un primer plano a través de las fuentes. No se cuestionaba el encadenamiento narrativo y se suponía que la crítica de los documentos entregaba una serie de ‘relatos neutros’ a disposición del historiador; el pasado ya no hablaba del presente; 3) una historia de procesos, que cobra protagonismo durante el siglo XX, en el que los historiadores comienzan a organizar los hechos en series, cuadros y modelos, rechazando la historia fáctica y dejando de lado el relato; y finalmente 4) el regreso del relato, que en opinión de Revel (2005) nunca estuvo ausente y sobrevivió en los microrelatos, los ejemplos, los detalles y comentarios de la historia más

interesada en las series y los procesos. En este sentido, el autor comparte la visión del filósofo Paul Ricoeur, uno de los responsables de esta reemergencia, y considera que “el tiempo se vuelve humano en la medida en que está articulado de manera narrativa” (Revel 2005: 246).

10) Para una revisión sobre el tema véase Manzano (2000).

Bibliografía

- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M. & Vernet, M. (2005). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Deshpande, A. (2004). “Films as historical sources or alternative history”. *Economic and Political Weekly, Special Articles, Vol. 39 N° 40*, 4455-4459. Extraído el 7 de mayo de 2007, <http://www.epw.org.in/epw/uploads/articles/8242.pdf>
- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Ibars Fernández, R. & López Soriano, I. (2006). “Historia y cine”. *Revista electrónica Clío, N° 32*. Extraído el 4 de noviembre de 2006, <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.pdf>
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica, Vol. I y II*. Madrid: Fundamentos.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Manzano, V. (2000). “Historia y Cine en Argentina: el jardín de los senderos que se bifurcan”. *Entrepasados, revista de historia, Año IX, N° 18/19*, 217-229.
- Ranalletti, M. (1998). “El cine como fuente y reflexión para la investigación y la enseñanza de la historia (entrevistas a Marc Ferro y Robert Rosenstone)”. *Entrepasados, revista de historia, Año VIII, N° 15*, 91-125.
- Revel, J. (2005). *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*. Buenos Aires: Manantial
- Rosenstone, R. (1999). “Reel History with Missing Reels?”. *Perspectives on line, N° 37*. Extraído el 22 de abril de 2007, <http://www.historians.org/perspectives/issues/1999/9911/9911fil1.cfm>
- _____ (2005). “La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”. *Revista Istor, N° 20*.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2005). “El cine, reto para el historiador”. *Revista Istor, N° 20*.
- Toplin, R. (1999a). “Film and History: the state of the union”. *Perspectives on line, N° 37*. Extraído el 22 de abril de 2007, <http://www.historians.org/Perspectives/issues/1999/9904/9904fil7.cfm>
- _____ (1999b). “Needed: an interdisciplinary dialogue”. *Perspectives on line, N° 37*. Extraído el 22 de abril de 2007, <http://www.historians.org/perspectives/issues/1999/9911/9911fil2.cfm>

Fecha de recepción: 01/02/2007 · Fecha de aceptación: 15/04/2007