

Teoría y práctica de la relación entre cine e historia

Gabriela Arreseygor, Matías Bisso y Sandra Raggio*

A lo largo de estos cien años del mil novecientos las sociedades han producido incontables imágenes, textuales, quietas, mudas, móviles, sonoras, en blanco y negro, en technicolor, que registran no sólo lo que pasó si no que algunas sostienen la pretensión de ser narraciones para explicar el pasado, para darle sentido.

Creemos que la historia del siglo XX, y la de los años posteriores no podrá escribirse desconociendo las fuentes audiovisuales. La teoría que intenta reunir cine e historia está aún dando sus primeros pasos, pero no es ya una "recién llegada", y aunque sus dificultades y dudas son múltiples, creemos que son equivalentes a los que enfrentamos cuando utilizamos cualquier otra fuente o soporte para hacer historia. Hace tiempo ya que la historiografía nos alerta acerca de la precaución con que debemos examinar cualquier fuente. La importancia actual y creciente del campo audiovisual nos impulsa a emprender este camino de análisis del cine como fuente y como soporte de la historia, un análisis que creemos debe ser problematizador y acerca del cual podemos aportar algunas preguntas básicas que nos parece que todavía no encuentran respuestas satisfactorias.

El cine nació con el siglo XX y ha sido por años el centro de gravitación de la cultura audiovisual. Fue un gran productor de imágenes, que cautivó a numerosos de sus receptores,

* *Profesores e Investigadores de la UNLP-CISH*

que creó un sitio gregario para sus espectadores. A su alrededor se constituyó una industria de envergadura, un mercado internacional de sus productos: inventó héroes, villanos, mitos, leyendas, estrellas; fue propaganda política y fue denuncia e impugnación política.

Cultura, economía, sociedad, política. El cine se imbrica en las distintas esferas de la vida de las sociedades. Esta múltiple pertenencia le da una riqueza sugerente pero complejiza su análisis; al diversificar sus posibilidades de abordaje también se diversifican las herramientas que permiten su estudio. Es necesario optar por una perspectiva, lo cual implica optar por un método. Esta elección, consciente de los instrumentos metodológicos, precisa, como operación previa, clarificar los conceptos básicos que cada uno supone.

Nuestra experiencia como grupo, en el abordaje del cine en relación con la historia, nació con la puesta en marcha de un ciclo de cine para la Cátedra Historia Social Contemporánea de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Al exponer a los alumnos el material seleccionado, necesariamente, surgió la discusión interna acerca de la naturaleza de esta relación.

En un primer momento de la reflexión pueden diferenciarse dos usos de los filmes en relación con la historia. Uno vinculado con la enseñanza de la disciplina, donde el filme es tomado como un relato que da cuenta de la realidad reconstruida en él. Otro vinculado con la investigación histórica, donde el filme remite al estudio de la sociedad que lo produce o recepciona. A modo de ejemplo, es muy común la utilización de "Danton" de Wajda, en las clases de historia, para explicar o contar acerca de la revolución francesa, que es el proceso que concentra la atención del análisis. Un tratamiento del mismo film como fuente documental se centraría en la exploración de la sociedad que produce y recepciona el film, por lo cual el proceso histórico al que refiere está inserto en las tensiones y reflexiones políticas en torno a la irrupción de Solidaridad en la Polonia comunista.

No obstante, esta primera diferenciación debe matizarse. Cualquiera de los dos usos que se haga del material fílmico debe dar cuenta de ambos aspectos, poniendo en marcha una crítica fílmica que en, ambos casos, incluye necesariamente al contexto y al "texto" narrativo.

Hay otros interrogantes en esta relación entre cine e historia que nos parece que deben considerarse en su abordaje crítico.

Primero, los filmes, ¿son narraciones históricas?, ¿son fuentes?, o ¿el cine constituye un objeto particular, una temática singular dentro de la disciplina?. Para la historia, como disciplina científica, el cine tiene la triple condición de ser narración, fuente y objeto histórico. Esta tríada aparece en los distintos abordajes historiográficos que ha tenido hasta hoy el cine, todo análisis histórico de material fílmico es inspeccionado con énfasis en alguna de estas tres formas de reconocerlo, de nominarlo.

En segundo lugar, la relación entre cine e historia y su alcance dentro de nuestra disciplina se vincula necesariamente con la articulación entre cine y sociedad. La pregunta sería en qué medida explorar, analizar el cine nos aporta conocimientos de la sociedad que se estudia. Aquí las posibilidades son múltiples, podemos acercarnos a elementos que nos informen acerca de las sociedades que producen, de las sociedades de las cuales tratan o de las sociedades que receptionan los filmes, y los abordajes pueden orientarse hacia las distintas esferas a explorar, cultura, economía, política, etc.

Como forma de aproximación a todas estas cuestiones hemos seleccionado tres autores nodales que condensan, para nosotros, las distintas perspectivas: Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert Rosenstone. El trabajo se completa con las reseñas de la obra de otros autores cuyos aportes nos parecen importantes.

Cabe aclarar, preliminarmente, que no se trata de un debate, de una batalla epistemológica, ni aún metodológica, cada uno de ellos articula la relación entre cine e historia matizando o acentuando alguna de las tres formas, antes mencionadas, de reconocer al material de estudio. Por ejemplo, Ferro tiene interesantes y complejos estudios sobre la realización de los filmes y su relación con la sociedad que lo está produciendo y lo va a recibir. Rosenstone tiene muy en cuenta la crítica histórica hacia la historia que se está narrando en el filme; pero no olvida dar cuenta de que esta narración es a su vez producto de un contexto de realización. Sorlin hace especial hincapié en la sociedad que produce el filme, la industria cultural, la maquinaria comercial que está detrás de éste y ve a los filmes como objetos culturales que circulan en una sociedad sembrando imágenes de ella y del pasado. Todos toman en cuenta que la recepción de un filme nunca será la misma al variar el tiempo y el espacio en que se exhiba, sin embargo, para los historiadores se torna importante medir o evaluar la recepción del filme por parte de los espectadores contemporáneos al mismo. Qué variables debemos tomar y cómo las debemos considerar para acceder a esta faceta de la problemática: ¿la taquilla?, ¿su recepción por parte de los medios?, ¿las críticas?, ¿o su perduración en el imaginario colectivo de una sociedad (constatación que sí se puede hacer a posteriori)? Muchos de estos interrogantes serán tratados en los textos presentados.

Marc Ferro

Ferro es uno de los pioneros del análisis de la relación cine e historia. Su método de análisis se inscribe entre los que ven al cine como un lugar en el que las sociedades dejan su impronta. A partir de este supuesto sería posible realizar un análisis sistemático que pudiera encontrar qué características de la sociedad se reflejan en el cine, y de qué forma lo hacen. Ferro intenta

construir una metodología para este fin que abarque tanto el cine documental como el de ficción ya que ambos son capaces de comunicarnos cosas acerca del proceso sociohistórico: "el filme, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia". Ferro propone un análisis del filme que no se inscribe en el campo de la semiología, ni de la estética, sino que pertenece al campo de la historia por el acercamiento sociohistórico que nos permite. El filme cuenta acerca de la sociedad a través de distintos canales: desde las peripecias de su propia historia de realización, pasando por su estructura definitiva en imágenes y sonido, hasta el recibimiento (o los recibimientos) que tuvo en el público, la crítica y el poder.

Cine y sociedad

Ferro dice que es posible realizar, a través del cine, lo que describe como "contranálisis de la sociedad", es decir un análisis de la sociedades desde una fuente no tradicional, que puede aportar nuevos elementos que complementen, refuten o superen a las de la historia actual. Su hipótesis es que el análisis de esta relación entre cine e historia, o para utilizar sus palabras "lectura histórica del filme, lectura fílmica de la historia", nos puede ayudar a escribir y comprender áreas de la historia de las sociedades que no son visibles desde las fuentes tradicionales. Estas fuentes valoradas generalmente por su grado de institucionalidad, constituyeron "archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones". La imagen, subestimada desde el principio como fuente, puede abordar zonas parcial o totalmente oscurecidas por los documentos. Además el cine tiene la capacidad de mostrar mucho más, incluso, de lo que se propuso, y a pesar de la censura y la manipulación por parte del poder, es de más difícil manejo y domesticación que las fuentes escritas. Es por eso que Ferro afirma que "Aquí hay la materia para otra historia, que, por supuesto, no pretende ser un conjunto armonioso y racional como la historia, sino que más bien contribuirá a su perfeccionamiento o su destrucción".

A la hora de sistematizar el análisis de la relación entre historia y cine, Ferro privilegia tres puntos de vista: el análisis del filme como documento histórico, el análisis del filme como agente de la historia, y la relación del mismo con la "sociedad que lo produce y la sociedad que lo recibe". Es probable que estos no sean más que distintas perspectivas del mismo proceso, podría pensarse, por ejemplo, que en la consideración del "filme como documento histórico" se estaría privilegiando el análisis de su relación con "la sociedad que produce", y en "el filme como agente de la historia" con "la sociedad que recibe".

Como vimos, el eje vertebral del análisis de Ferro es la relación del cine con la sociedad que

lo gesta y lo visiona. El filme es un producto de la sociedad y la refleja, aunque sea de manera parcial y sutil, y es por eso que es posible aproximarnos a los procesos sociohistóricos a través del análisis del cine. Como ya hemos visto, esta relación abarca lo que la sociedad refleja en el cine a través de la realización, pero también la manera en la que esta recibe los filmes.

Esta lectura de las sociedades a través del cine es especialmente eficaz para llegar a aquello que las sociedades prefieren no decir, o admitir de sí mismas. A diferencia de las fuentes tradicionales el cine se demuestra útil para el análisis de las porciones no visibles de las sociedades, sus autocensuras y lapsus. Este reflejo se percibe toda vez que el cine construye la eficacia y la operatividad de su lenguaje en relación con la sociedad que produce-recibe-asimila su producción. Es por eso que en el lenguaje del cine pueden descubrirse, por acción u omisión, los valores, ideologías, esperanzas y miedos de una sociedad. Creemos que, en este sentido, lo mejor de la teoría de Ferro se percibe a través de los ejemplos concretos con los que trabaja.

El filme agente de la historia y documento histórico

El producto más importante de la relación entre cine y sociedad es el filme. Y este producto es el objeto de análisis privilegiado por Ferro. Este análisis se centra en dos cuestiones: el filme como "hacedor" de historia y el filme como fuente histórica.

Una de las singularidades de la metodología de Ferro es la de destacar la importancia del filme como agente histórico, es decir como participante directo en la historia de los pueblos y las naciones. A lo largo de la corta historia del cine, hay casos paradigmáticos de filmes que influyeron fuertemente en la construcción de mentalidades e ideologías de sus contemporáneos, pensemos en los diversos noticieros que brindaron a los espectadores las versiones oficiales de los hechos políticos, militares y culturales durante varias décadas, por sólo mencionar un ejemplo.

Este análisis del filme como agente de la historia se puede extender a cualquier película que haya influido en la historia de su tiempo. Esta parte del método privilegia la visión de la manera en la que el filme en cuestión operó sobre su tiempo y básicamente, para Ferro, cual fue su relación con el poder. Históricamente pasamos de un cine pensado como agente de la ciencia y la táctica militar, a un cine-arte que comienza ensalzando al poder, como en los documentales ingleses acerca de la familia real, pero que luego entra en fricciones abiertas o latentes con el mismo. En ese sentido el cine soviético es para Ferro un caso evidente de que aún en condiciones de fuerte dirigismo del poder, el cine se las ingenia para decir cosas que escapen al ojo del funcionario.

Es probable que el uso más interesante para quienes abordamos la historia desde el cine, sea el de la utilización del "filme como documento histórico". Ferro afirma que muchas veces las dudas que planteamos los historiadores acerca de la utilización del filme como fuente histórica, son sólo una coartada para evitarnos el problema de lidiar con un material que tenemos que abordar con reglas diferentes a las de las fuentes tradicionales. El cine registra mucho más allá de lo que incluso él mismo se propone, y como ya mencionamos, es de más difícil manipulación y domesticación. El cine destruye muchas veces las imágenes que de sí se forman las sociedades, las instituciones y los individuos. El sólo pensar como se modificarían muchas de nuestras concepciones de etapas pasadas de la historia, si contáramos con imágenes de las mismas, puede ser un buen ejercicio para comprender este punto.

Pierre Sorlin

En su libro *"Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990"*, Sorlin ubica su trabajo de investigación en la historia social. "Este trabajo – afirma – es una investigación sobre la historia social comparativa que extrae su material de un espectáculo que sigue siendo popular: el cine". Y agrega, "la intención de este libro es tratar las películas como meras imágenes que se venden en el mercado."

Para Sorlin, "imagen es todo aquello, palpable o no, que nos permite tener al mundo en perspectiva." Con estas definiciones este autor ha explicitado el recorte de su abordaje, los filmes son objetos en sí mismos, no son la representación "de" otro objeto que sería el fin último de la investigación, el cine no es sólo otra fuente para estudiar otro proceso histórico; le merece un análisis particular; lo constituye en un territorio particular del historiador. Aunque, vale aclararlo, no se sitúa en un campo disciplinar específico, esto es, en una historia del cine, si no que se mantiene en un campo disciplinar tradicional como es la historia social. Sorlin no admite la necesidad de otorgarle al cine un espacio autónomo dentro de la disciplina. Pero es interesante reconocer en él una mirada particular sobre el material fílmico, las películas no son meras "ventanas abiertas al pasado". Las imágenes no son sólo fuentes que reflejan la realidad, donde podemos encontrar rasgos del pasado, en la preocupación del historiador; son la mediación imprescindible entre nosotros y los hechos, entre nosotros y los otros. La imagen parece ser algo más que un documento.

Apelando a la noción de imagen, Sorlin intenta superar la oposición entre realidad y representación. Cualquier hecho, afirma, o el estado de una cuestión sólo es "pensable" cuando podemos traducirlo a una imagen. "Nuestra relación con los hechos y las personas está mediada por las imágenes, algunas las producimos nosotros mismos pero la mayoría nos la

asigna la sociedad en que vivimos y, por lo tanto, son comunes a prácticamente todos los miembros del grupo." El cine es en definitiva un sistema de imagen, entre otros tantos, y toma prestados lenguajes propios de otros sistemas, el teatro, la televisión, la literatura, la fotografía, la música. Un filme es la yuxtaposición de todos estos sistemas.

Esta complejidad del cine como lenguaje ha puesto al análisis semiológico en el centro del instrumental metodológico, por su intermedio se busca encontrar las reglas que explican cómo se construye y comunica un significado o sentido mediante combinaciones de sonidos y encuadres fotográficos. Para Sorlin el límite de esta perspectiva metodológica ha sido la de su terquedad en detectar la célula, la unidad, del lenguaje cinematográfico, perdiéndose la idea de secuencia; cada fotograma adquiere sentido en relación con el que le antecede y con el que le sucede. "Las imágenes están insertadas en distintas cadenas de significación: cada fotograma es parte de la cadena fílmica a la que pertenece, que a su vez está vinculada a las representaciones directamente relacionadas o remotamente análogas y puede hallar equivalencias en otros sistemas de imágenes utilizados en la misma sociedad".

A esta consideración sobre el análisis semiológico, Sorlin agrega otra cuestión para tener en cuenta en el análisis de los significados, puesto que éstos dependen de algo más que de las reglas internas de un determinado lenguaje, el contexto en que éste se despliega lo termina de definir. La "contextualización" aparece aquí como una operación imprescindible para estudiar el cine, como sistema de imágenes y por ende productor de significados. "Cuando se trata de una aproximación histórica, el analista debe definir el contexto en el que quiere "leer" el material".

¿Cuáles son los elementos del contexto a tener en cuenta al estudiar las imágenes producidas socialmente? Para Sorlin es fundamental responder conscientemente esta pregunta. En primer lugar hay que considerar a las películas como objetos particulares: son producidas industrialmente y para que las compre un público para su propio disfrute. El contexto está conformado por tres elementos, la producción (forma, financiación, condicionamientos políticos e ideológicos), la competencia (de otras ofertas de entretenimiento, no sólo dentro de la industria cinematográfica misma sino de otros espectáculos como la televisión, los deportes, etc.) y el público (el punto más crítico del estudio).

Otra de las consideraciones interesantes que hace Sorlin es acerca de la distinción necesaria de dos tipos de imágenes presentes en las películas, por un lado están las "imágenes primarias", aquellas que son sólo visuales, que pueden percibirse en fotografías, revistas, folletos, etc., y las "imágenes globales", que son las que se constituyen con el filme tomado en su totalidad, son cinemáticas, y articulan los tres sistemas de imágenes antes mencionados, las palabras, el sonido y los elementos visuales, pero también están asociadas a la media-

ción de los actores y a las formas estilísticas.

La última cuestión a destacar de Sorlin está vinculada a los términos en que define la relación entre cine y sociedad. Las películas, como todas las imágenes, afirma el autor, reproducen lo que en las sociedades existe previamente, pero no tiene el reconocimiento social para ser destacado. Un encuadre adecuado logra este reconocimiento, permitiendo que el público identifique lo que ya sabía y conozca lo que aún no se ha identificado. En este sentido, reconoce una dualidad clara de los filmes, cumplen una función de "agentes", en términos de Ferro, y a su vez "reflejan" a la sociedad que los produce; ambas operaciones se dan simultáneamente, por lo que cada cual tiñe a la otra, relativizando cualquier distinción tajante entre materiales audiovisuales.

Robert Rosenstone

Su libro *"El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia"* es una recopilación de diversos artículos que el autor fue elaborando a medida que el tema "cine" se convertía para él en una forma de innovación para el quehacer histórico.

Para Rosenstone la principal tarea del historiador es narrar historias del pasado, reconstruirlo, analizarlo, aproximarse a éste para recuperar la vida real, las ideas, preocupaciones, etc. Según esta concepción, el historiador puede hacer uso de las formas narrativas que considere necesario para llevar a cabo su tarea, lo importante es arrojar luz sobre los acontecimientos, los procesos, los conflictos que presenta el pasado.

Como muchos de los historiadores que trabajan actualmente sobre cine, Rosenstone comenzó relacionándose con él a través de la docencia e incluir en sus clases películas para que los alumnos vieran y vivieran el pasado, para ayudar a la comprensión de ese pasado. La exploración de esta vía lo llevó a la pregunta: "¿Es posible explicar la historia en imágenes sin que perdamos todos la dignidad profesional e intelectual?"

Para Rosenstone, esa dignidad profesional e intelectual que viste a un historiador es fruto del desarrollo de la ciencia histórica, una historia escrita que en su momento significó un salto cualitativo con respecto a la historia oral. En el desarrollo de la cientificidad de la historia se buscaron métodos, marcos teóricos, etc.; se llevaron adelante reflexiones acerca de su naturaleza, de sus posibilidades y, hoy por hoy, hay cuestiones indiscutibles acerca de la historia y una de estas atañe a la problemática planteada sobre la posibilidad de la historia audiovisual: la historia (la ciencia histórica, la narración histórica) no es un reflejo del pasado, sino que es siempre una reconstrucción -con mayor o menor grado de explicitación de la parte de interpretación que esta reconstrucción lleva en sí del pasado-. Entonces, el lenguaje escrito sólo es

un camino para reconstruir la historia, un camino que privilegia ciertos factores: los hechos, el análisis y la linealidad, dice Rosenstone y propone aprovechar las nuevas posibilidades que trae consigo el lenguaje audiovisual para dar cuenta del pasado, al hacer uso de la imagen, el sonido, la emoción, el montaje.

Desde que existe el cine se han realizado muchos filmes históricos documentales y de ficción que recrean el pasado. De estos filmes, los de calidad, es decir los que se asesoran bien para lograr esa reconstrucción de otros tiempos, otras culturas u otras sociedades, pueden ser utilizados para revivir situaciones, conflictos del pasado, pero la mayoría de ellos "muestran el pasado de una forma tan primorosa que no suscitan interrogantes, sino que los suprimen" dice Rosenstone (página 20, op. cit.). Con estas películas se están desaprovechando todas las posibilidades del medio audiovisual, así como los relatos tradicionales de la historia escrita tampoco exploran al máximo las formas de explicar el pasado narrativamente.

Rosenstone propone acercarse a las películas históricas posmodernas. Este tipo de filme no pretende ser una ventana abierta al pasado, no intentan recrear de manera realista lo acontecido, sino que mezclan formas cinematográficas y con ello buscan crear múltiples significados, mostrando los aspectos esenciales de los hechos y jugando con ellos. De este tipo de filmes Rosenstone rescata especialmente el poder que poseen de suscitar preguntas sobre las certezas que sostienen los libros; utilizan a pleno los elementos inherentes al medio audiovisual, acudiendo a anacronismos, metarrelatos, el absurdo, el humor, etc. para lograr acercamientos al pasado y también distanciamiento con respecto a discursos históricos tradicionales. Según él, este tipo de películas (que no se pueden ubicar ni como historia dramática ni como documental, y ni son una historia tradicional ni un ensayo personal sobre el pasado, porque están a medias entre estos ¿géneros?) dan a entender que, aunque podemos cuestionar nuestros conocimientos sobre el pasado, nunca podemos deshacernos de las cargas ideológicas, culturales, que llevamos a cuestas.

Pero mientras se realizan las películas posmodernas no hay que despreciar el contenido de las filmotecas tradicionales. ¿Cómo relacionarnos los historiadores- profesores de historia con las películas históricas? ¿Cómo las podemos juzgar? ¿Cómo podemos trabajar con ellas?

En primer lugar hay que ser consciente que el medio audiovisual cambia las reglas del quehacer del historiador ya que expone sus propias certezas y verdades de una forma mucho más compleja que la escrita al recurrir al lenguaje visual, al sonoro (palabras y/o sonidos) e incluso al texto escrito. Esta complejidad es imposible de capturar mediante palabras. La información visual que un fotograma de un film ofrece puede equivaler a cientos de páginas escritas, mientras que una situación histórica muy compleja y dispersa en ambientes y actores, al ser llevada a la pantalla se debe adecuar a las reglas dramáticas cinematográficas y se suele

simplificar la trama con respecto a la historia real.

De lo dicho se desprende que las reglas para evaluar un film no pueden venir únicamente del mundo literario; deben tener su origen en el propio cine, en sus modos y estructuras habituales, para posteriormente analizar cómo se relacionan con el pasado. Este autor considera que el cine es un nuevo salto cualitativo de reflexionar sobre el pasado con respecto a la historia escrita.

Si los historiadores podemos detectar los límites o tergiversaciones de los films (tanto en el reflejo del proceso histórico como en del "clima de época"), al conocer y comprender las reglas de realización cinematográficas, podremos discriminar entre lo que realmente fue un error de concepción del pasado, de lo que es parte de los recursos de realización cinematográficas o lo que puede ser una nueva perspectiva hacia la problemática planteada por los realizadores. Ahí está la tarea del historiador/profesor de historia.

Siguiendo la línea legitimada por Rosenstone, están los trabajos realizados bajo la dirección de Julio Montero y María Antonia Paz, *"La historia que el cine nos cuenta"* y *"Historia y cine: realidad, ficción y propaganda"*. Los artículos de ambos textos responden a la idea de que el cine es un tipo de narración histórica y por lo tanto sirven al historiador para contrastar con los conocimientos "eruditos" sobre la materia de análisis. También constatan que todo tipo de filmación configura la memoria visual colectiva generación tras generación en la sociedad audiovisual del siglo XX entonces, las imágenes adquieren un valor pedagógico sobre el pasado –o sobre algún presente, remoto en el espacio, presentado a la sociedad por vía audiovisual-. Estos autores piensan que el imaginario de un pueblo está más alimentado por la transmisión de contenidos culturales vía televisión y cine, que por el trabajo de los historiadores; y, aunque a los historiadores no les guste, los directores y productores de películas 'han contado la historia' en sus filmes "unos de época -históricos- y otros que han acabado siendo históricos con el solo correr de los años" con un mayor nivel de recepción que los historiadores.

Según reflexionan ellos, y como primero advirtió Rosenstone, el medio audiovisual tiene modos de expresión propios y particulares, que deben ser conocidos y respetados a la hora de criticar una película o de hacerla. Dentro de la primera alternativa para el quehacer del historiador con respecto al cine, están los trabajos que ellos presentan en estos libros: se dedican a analizar los relatos históricos que ha ofrecido el cine, tomando en cuenta que la mayor parte de las veces aquellas películas se tornan en narraciones históricas sin pretenderlo. Luego, si el historiador incursiona en la segunda posibilidad, ellos piensan que la tarea consiste en procurar escribir una historia en el cine que no sea falsa, aunque los relatos que se utilicen no sean verdad (y éste es uno de los elementos de consideración con respecto a la especificidad del medio).

Montero y Paz rescatan las habilidades especiales que este medio posee para llegar a las

masas y lo consideran el mejor lenguaje que existe hoy en día para divulgar o “contar” la historia.

Otros autores y herramientas para el análisis del cine y la historia

Michele Lagny, *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*.

Michele Lagny es Profesora de Historia Cultural en la Sorbona, en París III, pertenece al mismo círculo de investigadores franceses sobre Cine e Historia que Pierre Sorlin, aunque admite tener diferencias en cuanto a la definición del campo. Mientras que para este último no es preciso crear un espacio disciplinar específico para el cine, la autora admite como realidad su existencia en tanto que la compleja naturaleza del material de estudio implica un esfuerzo por construir un método que la ubique en la “historia seria”. En palabras que Lagny escribe en la Introducción de su trabajo *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica* “Hay que pasar a la acción e intentar definir los métodos que permitan realizar “una buena historia del cine”.

¿Cuál sería el territorio de la historia del cine? Un territorio complejo que no se contenta con la disposición cronológica de la producción cinematográfica, del agrupamiento y análisis por autores y géneros, es decir cuando no acepta la “especificidad de su objeto” sino que se involucra con el cine como totalidad, incluyendo sus relaciones con el conjunto de prácticas sociales en las diferentes esferas que lo constituyen, cultural, político, económico, ideológico.

La lectura del libro permite una profundización acerca de la problemática metodológica de la relación entre cine e historia. Está compuesta por una introducción, cinco capítulos, una conclusión y una selección bibliográfica clasificada.

Luego de transitar detenidamente por las cuestiones teóricas centrales acerca de la cuestión del método histórico, en cuanto a las aspiraciones de verdad científica de la disciplina, Lagny se propone probar que los problemas y limitaciones a las que se enfrentan los historiadores al hacer historia del cine, son problemas y limitaciones que corresponden a todo el campo historiográfico, sean las fuentes documentales que sean. El cine es un territorio del historiador que si bien merece una atención particular y precauciones metodológicas por las características del lenguaje fílmico, no implica que no pueda aspirarse a conclusiones dotadas de menos rigurosidad que las basadas en fuentes documentales tradicionales. Así, los materiales fílmicos deben atravesar por la crítica interna y externa como toda fuente documental,

se deben ordenar los documentos en seriaciones o categorías definidas, se deben formular las preguntas adecuadas según el corte seleccionado, y también, en relación con esto, se deberá trabajar con el instrumental metodológico acorde de cada uno.

Las distintas orientaciones que tiene la historia cinematográfica surgen en función de las diferentes relaciones que pueden tejerse en torno al cine: una historia estética, una historia sociocultural, una historia económica.

En cuanto a la historia estética de los filmes, Lagny afirma que ya existe una tradición metodológica ligada a la historia del arte o de la literatura que le brindan soporte, aunque para buenos resultados es necesario adecuarlos. El análisis de autor o de género es herencia de este tratamiento disciplinar tradicional.

En el mismo sentido, la historia económica del cine replica las segmentaciones geográficas y temporales de la historia económica general, como también sus modelos de interpretación teóricos. Específicamente la historia económica del cine está ligada a la de la industria y de la tecnología, aunque, insiste Lagny, el cine merece un tratamiento particular.

La perspectiva más novedosa, territorio de Lagny, es la historia sociocultural, que se inscribe dentro del vasto campo de historia social que ha sido confrontada a las diversas metodologías conceptualizadas dentro de la historia de las representaciones, de las mentalidades, de los fenómenos culturales.

Francesco Casetti, teorías del cine

Casetti en *Teorías del cine 1945-1990* reseña las teorías cinematográficas con que se ha pretendido definir, estudiar, observar y reflexionar sobre el cine desde mediados de la década del '40 hasta los años '90. Comienza preguntándose que es teoría y más precisamente que puede ser una teoría del cine, y luego de pasar revista a todas las aproximaciones desde diversos ámbitos académicos, concluye que "una teoría es un mecanismo que fija y resalta ciertos contenidos del pensamiento, ciertos procedimientos de la observación, ciertas actitudes de cara al mundo; los fija en el sentido de dotarlos de una forma más o menos vinculante; los resalta en el sentido de adoptarlos como método de quehacer de los estudiosos. Desde este punto de vista 'institucionaliza' un conocimiento, porque define sus perfiles y su utilidad. Una teoría es, además, un saber que circula entre los expertos, y a través de ellos en ambientes humanos más amplios, y que produce discusiones, adhesiones y contrastes. En este sentido es un mecanismo social, difundido por toda la comunidad. Finalmente, una teoría es también un hecho histórico, por constituir un discurso que aparece en el mundo, en un determinado tiempo y en un determinado lugar, capaz de caracterizar con su presencia el ámbito

en el que se manifiesta. En este sentido es una realidad histórica: algo que refleja el camino (incluso el error) del pensamiento." (pag. 346) Esta concepción es fruto y reflejo de como Cassetti ha presentado el desarrollo de la teoría con respecto al cine, dándonos a conocer los primeros intentos de definir al cine en sí mismo (desde los que han subrayado su naturaleza realista, a los que resaltan la pertenencia al territorio de lo imaginario o a la dimensión lingüística), sus debates y críticas. En su capítulo VIII llamado "La sociología del cine" avanza sobre el terreno que más nos interesa y Cassetti ubica en el contexto del resurgir de los años '70 de la sociología las preguntas que vinculan al cine con la sociedad. Dice que en aquellos momentos se torna importante entender qué es lo que convierte al cine en una presencia a menudo más significativa que otras, de dónde extrae su densidad, hacia dónde va, qué le asegura identidad (además de entender cómo el cine influye en el comportamiento social o en qué medida refleja las aspiraciones y los miedos de una comunidad o a qué estructuras productivas hace referencia, que es lo que movilizaba el pensamiento anterior).

Cassetti divide el campo que se abre a la investigación en cuatro grandes áreas: los estudios sobre los aspectos socioeconómicos del cine (que aunque al principio se tienen por paralelos a la aproximación estética, ayudan luego a que surja una base común); los exámenes a la institución cinematográfica, comparándola con otras organizaciones sociales; quienes relacionan el cine con el marco más amplio de la 'industria cultural' (aquí hay actitudes opuestas identificadas por Humberto Eco como los apocalípticos y los integrados, pero todos coinciden en que se está abriendo un juego con reglas distintas a las del pasado); y quienes exploran las representaciones de lo social (algunos estudiosos buscan reconstruir el espíritu de una época, otros intentan identificar qué es lo que una cultura considera visible y qué prefiere que permanezca escondido, pero para todos cada película posee la capacidad de ser un 'signo' de la realidad de la que proviene y en consecuencia se la analiza como tal).

En los últimos capítulos de este texto analiza los planteamientos más recientes de tipo temático: las reflexiones sobre el cine y la política, el cine y la ideología, la crítica a la representación, el cine y el género (cine patriarcal, cine de la mujer) y, en plan de dar cuenta de todos los abordajes de que fue objeto el cine, Cassetti también incursiona en las distintas 'historias del cine' que se fueron llevando a cabo desde que este existe.

Angel Luis Hueso, el cine y el Siglo XX

Angel Luis Hueso Montón es catedrático de Historia del Cine de la Universidad de Santiago de Compostela, su obra *El cine y el siglo XX* nos aporta también una serie de herramientas para enriquecer nuestro análisis del cine en clave sociohistórica, a partir de una pregunta

central "¿Puede el cine contribuir a un mejor conocimiento del siglo XX?". Hueso se presenta como un optimista a la hora de analizar la posibilidad de utilizar al cine como elemento de enriquecimiento de la historia, sin embargo también hace hincapié en el carácter complejo y multidimensional del fenómeno cinematográfico. De hecho, su libro está estructurado en distintas secciones que intentan aproximarse a estas distintas dimensiones del cine: la técnica, la histórico-política, la artística, la económica, etc.

Hueso comienza con una enumeración de los "condicionamientos técnicos" del soporte cinematográfico. En ella realiza un análisis general acerca de los distintos elementos técnicos que influyen en el filme, escala, angulación, movimiento e iluminación de la imagen, el sonido, montaje. A continuación se centra en los elementos "sociales", que incluirían el análisis de la producción cinematográfica como obra colectiva, con cierta división del trabajo, en la que cada actividad tiene determinadas características e influencias sobre el filme. En este segmento Hueso nos aproxima a las funciones del guionista, productor, director, actores, y de que forma podemos evaluar su incidencia en el filme terminado. El análisis de condicionamientos técnicos y sociales, puede servir de introductorio y disparador de ideas para quienes comiencen a interesarse por el cine como herramienta de la investigación sociohistórica.

Hueso analiza a continuación el cine en relación a los regímenes políticos y sucesos históricos más importantes de siglo XX. En este apartado Hueso recorre las relaciones del cine con las dos guerras mundiales, los totalitarismos, el mundo soviético, la guerra fría, el tercer mundo, y otros, reservando un capítulo especial al caso español. Este análisis histórico político es de alguna manera contrario al que vemos en la mayoría de los autores, y de alguna manera anterior, ya que Hueso privilegia el señalamiento de la influencia que los distintos procesos tuvieron sobre el cine, más que el lugar que el cine ocupó en esos momentos y sobre todo de qué forma contribuye el cine para la comprensión de esos momentos. Es similar la consideración acerca del análisis de la relación entre cine y economía que realiza Hueso.

El libro finaliza con un análisis de la influencia de las corrientes artísticas del siglo XX sobre el cine que también puede servirnos como disparador para un análisis del cine en un sentido más estético y artístico.

Bibliografía

- Bordwell, David, y Thompson, Kristin (1979), *El arte cinematográfico, Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Cabrera, Julio (1999). *Cine:100 años de filosofía*, Barcelona, Gedisa.
- Cassetti, F. (1994). *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra.
- Ferro, M. (1997) *Cinéma et histoire*, París, Denöel/Gonthier.
- Ferro, M. (1995) *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- Hueso, A.L. (1998) *El cine y el Siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- Lagny, M. (1997). *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch.
- Paz Rebollo, M.A. y Montero Díaz, J. (coords) (1995). *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Editorial Complutense.
- Paz Rebollo, M.A. y Montero Díaz, J. (1997). *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la posguerra. 1945-1995*, Madrid, Tempo.
- Rosestone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel.
- Sorlin, P. (1996). *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*, Barcelona, Paidós.