

Escribir el Pasado con el Lente de una Cámara: el Cine como Documento Histórico

Writing the Past with the Lens of a Film Camera: Cinema as an Historical Document

Evelyn Erlij

Universidad Autónoma de Barcelona
evelyn.erlij@gmail.com

Resumen

Desde su invención y hasta las últimas décadas, el cine ha sido despreciado por los historiadores como una fuente válida de estudio del pasado. La aparente "transparencia" y "objetividad" que promete ilusoriamente la palabra escrita, ha hecho que la historiografía conservadora le tema a la imagen audiovisual por su lirismo y subjetividad. Sin embargo, desde los años 60, historiadores de peso como Marc Ferro comenzaron a cuestionarse por qué el texto habría de ser más fiable que la cámara cinematográfica, validando así al cine como una herramienta de estudio y comprensión de la historia social y cultural.

Palabras Claves: Cine, historia, películas, historiografía.

Abstract

Since its creation and until the last decades, films have been rejected by historians as a valid source of study of the past. The apparent "transparency" and "objectivity" that the written word illusorily promises has provoked that conservative historiography fears the audiovisual image due to its lyricism and subjectivity. Nonetheless, since the 60's, important historians, like Marc Ferro, began to question the reason why a text should be more accurate than the film camera, validating that way cinema as an instrument to study and understand social and cultural history.

Keywords: Cinema, film, history, historiography.

En 1997, la prestigiosa revista francesa *Cahiers du Cinéma* organizó una mesa redonda entre dos grandes exponentes del cine y la historia: Jean-Luc Godard, uno de los cineastas más influyentes del siglo XX, y François Furet, el célebre historiador que dedicó su vida a estudiar la Revolución Francesa. La idea era debatir en torno a los vínculos entre estas dos disciplinas, partiendo por la idea de que ambos –cada uno a su modo– se consideraban historiadores del siglo pasado. El plan fracasó tras la muerte de Furet, pero de este proyecto incipiente surgió un texto que revela la distancia que separa a un historiador de un cineasta a la hora de hablar sobre el cine como documento histórico. Para el autor de *El pasado de una ilusión*, las imágenes en movimiento tienen un poder de evocación que jamás podrá conseguir ningún historiador, algo “aterrador” si se considera que estas siempre están sometidas a la subjetividad de quien las escoge. Y no solo eso: la belleza de esas imágenes elegidas tiene el poder y la fuerza de los iconos, lo que convierte al cine en un formidable movilizador de ilusiones (Furet, 2000).

Frente al miedo de un historiador por el lirismo de la imagen cinematográfica, surge la duda: ¿puede ser el relato escrito de la historia un reflejo objetivo y confiable del pasado? ¿O es una mera ilusión que busca re-presentar el pasado? La respuesta de Furet es apocalíptica, al punto de comparar la ilusión del cine con el comunismo y el fascismo, las dos grandes ilusiones ideológicas que fracasaron durante el siglo XX. Para el historiador, el único valor historiográfico que puede haber en un filme como *Histoire(s) du cinéma*, de Godard, es que es posible entenderlo como un ensayo de interpretación. Para escribir la historia, dirá Furet (2000), es necesario convertir los hechos en objetos fríos, alejados de las opiniones y las perspectivas personales.

Objetividad versus subjetividad, por tanto, ha sido la dialéctica eterna que algunos teóricos e historiadores han tratado de combatir, buscando derribar tanto la ilusión de transparencia del relato histórico, como aquello que Giorgio Agamben (2000) denomina la elevación de la página escrita “a la potencia del cielo estrellado”. Pero fue recién en los años 60 cuando por primera vez se planteó abiertamente la pregunta: ¿por qué los escritores van a estar por sobre el hombre de la cámara? Con esa interrogante, Marc Ferro, uno de los historiadores más connotados de Europa, inauguró una corriente de estudios que considera al cine como documento histórico.

El autor de *Historia contemporánea y cine* reclama que la subordinación de los historiadores al texto escrito ha hecho que la imagen sea descartada como objeto de derecho, algo insólito si se considera que no existe ningún documento que sea políticamente neutro u objetivo (Ferro, 1995). Hoy, tras el largo debate filosófico surgido en torno al supuesto de objetividad heredado del positivismo, la idea de que ningún texto es inocente parece obvia, pero dentro del ámbito de la historiografía es un tema que todavía genera conflictos. Aun así, gracias a la obra de Ferro, poco a poco comenzó a considerarse el estudio de la historia a partir de las imágenes

cinematográficas, tanto de ficción como documental, validando así el poder de las piezas audiovisuales como material de comprensión del pasado.

Las primeras observaciones de Ferro nacieron de los noticiarios sobre la Gran Guerra, a partir de los que constató una realidad muy diferente a la que había leído en los libros. Aprender a leer las imágenes en movimiento permitió al historiador deducir una especie de “contrahistoria” de la historia oficial, y frente a quienes le reclamaron que en las películas hay un montaje que manipula la realidad, él contestó que en todo discurso escrito también lo hay. Las imágenes de Chaplin de 1928, dice el autor, muestran más verdad que un cúmulo de estadísticas frías que se equivocan todo el tiempo (Ferro, 2009). De aquí que el análisis de un filme sea capaz de entregar una lectura de la realidad social y política a veces más poderosa y decidora que los párrafos de un libro de historia.

LA HISTORIA COMO FICCIÓN

Las corrientes más conservadoras de la historiografía se han caracterizado por aspirar a narrar la historia desde la objetividad de los hechos, afirmándose en planteamientos positivistas que imponen la necesidad de un relato científico del pasado, descontaminado de toda subjetividad. Walter Benjamin fue uno de los intelectuales que quiso bajar del pedestal la figura de aquel historiador que, emplazado en un lugar de privilegio, es capaz de recomponer el pasado estableciendo un nexo causal entre sus distintos momentos. Para el filósofo alemán, la figura del “ángel de la historia”, imagen que extrae del cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, sirve para ilustrar la barbarie del historicismo, el cual, impulsado por el huracán del progreso, arrasa con el pasado: el ángel, mirado hacia tiempos pretéritos, se estremece al ver una catástrofe única donde el resto ve una sucesión de hechos que se hacen llamar la Historia (Benjamin, 1995).

Y esa Historia con mayúscula la escriben los vencedores, denuncia Benjamin: todo documento de cultura es al mismo tiempo un “documento de barbarie”, al igual que el proceso de transmisión por el cual este es traspasado de unos a otros, en el sentido de que la historia se escribe ejerciendo un acto de violencia y de violación sobre aquellos que han servido de soporte a su propio progreso (Aravena Núñez, 2008). A pesar del rechazo de algunas corrientes historiográficas conservadoras, los planteamientos en torno al carácter subjetivo de la escritura científica del pasado ocuparon varias páginas a lo largo del siglo XX, y fue Paul Ricoeur uno de los teóricos que reflexionó ampliamente al respecto, en particular, sobre el poder de la imaginación del historiador en la representación de la historia desde un presente determinado. Para el autor de *Tiempo y narración*, son las reconstrucciones de la imaginación las que recrean el pasado o, dicho de otra forma, toda historia es la representación del pasado a través de la mente del historiador (Ricoeur, 1984).

La sacralización de la palabra escrita se relaciona al eterno anhelo del ser humano de poseer un lenguaje y una escritura que permitan un acercamiento *transparente* a lo real, sin dobles sentidos y sin trazo de subjetividad, una meta quimérica que la historiografía y el periodismo se han autoimpuesto desde sus orígenes. Dentro de esta lógica, la existencia de una verdad unívoca y estática funciona solo dentro de un esquema de mundo en el que existe una exterioridad objetiva, donde el lenguaje sería “un simple medio entre la realidad y la conciencia” (Suárez Molano, 2006, p. 14), un mero instrumento para comunicar los hechos inamovibles de lo real. El problema que surge bajo esta concepción arcaica no es que la realidad exista, sino cómo la hacemos existir: el lenguaje no habla, sino que significa, funda y constituye. Es su capacidad simbólica la que crea realidades múltiples.

La verdad no puede estar “ahí afuera”, escribió el filósofo Richard Rorty, no puede existir independientemente de la mente humana, “solo las descripciones del mundo pueden ser verdaderas o falsas. El mundo de por sí –sin el auxilio de las actividades descriptivas de los seres humanos– no puede serlo” (1991, p. 25). De aquí que interiorizar esta idea sea asumir la imposibilidad de la objetividad y aceptar, por tanto, que habrá tantas realidades como individuos que la piensen y la “empalabren”. ¿Por qué, entonces, ha sido tan difícil para la disciplina historiográfica asumir esto? ¿Por qué una buena parte de los historiadores sigue haciendo oídos sordos ante los debates de la filosofía?

Hasta el día de hoy, incluso entre los autores menos conservadores, hay quienes optan por titular sus libros como *Historia de ...*, tal como si la historia fuera una sola. El mismo Eric Hobsbawm es autor de *Historia del siglo XX*; pero también hay otros casos, el historiador chileno indigenista José Bengoa, gran defensor de los pueblos originarios ante la barbarie que los relatos conservadores han hecho con ellos, tituló su libro *Historia del pueblo mapuche: Siglo XIX y XX*, donde la palabra historia aparece escrita en singular, algo que enfureció a los grupos indígenas: su texto es una de las posibilidades existentes de esa historia, no la exclusiva (Marimán, Caniuqueo, Millalén y Levil, 2006).

Con este dilema ético-filosófico la historiografía se enfrenta a la imagen: ¿es posible confiar en un dispositivo visual que emana tantas lecturas como miradas que se acerquen a ella? El terror ante la imagen viene dado, en parte, por su naturaleza simbólica-connotativa, como explica Vilém Flusser (1990), lo que la hace susceptible de interpretación. El filósofo afirma que ante la imposibilidad humana de acceder al mundo de manera directa, las imágenes permiten hacerlo accesible e imaginable. ¿No es acaso la misma función que tiene el lenguaje escrito? ¿No es todo el universo humano un universo simbólico del cual el hombre no puede escapar? Ernst Cassirer (2011), y toda la corriente de pensamiento que surgió tras él, partiendo por Paul Ricoeur, redefinió al ser humano no como comúnmente lo entendía la antigua tradición filosófica, es decir, como un animal racional, sino más bien como un animal

simbólico, debido a su habilidad de representar a través del lenguaje –escrito, oral, visual o audiovisual– a un mundo que se presenta mudo, indecible; un mundo que no tiene ninguna condición para poder decir lo que es.

De aquí la imposibilidad de un relato escrito, historiográfico en este caso, descontaminado de interpretación: la diferencia entre el cine y la historia es que el cine se asume como manipulación, selección y punto de vista de un creador, lo cual, paradójicamente, es uno de los motivos de su rechazo como documento histórico. Al mismo tiempo, el temor también surge por el aparente estatuto de verdad que tiene, específicamente, la imagen noticiosa o documental. En el caso de las noticias televisivas, por ejemplo, no solo es el *ethos* del medio el que da el aura de credibilidad, sino también la inmediatez informativa observable en pantalla y que genera un simulacro de imposibilidad de manipulación, un fenómeno que el periodista francés Thierry Meyssan llama “*el efecto CNN*”:

Concebida inicialmente para impedir que la información fuese falsificada en cualquier sentido, la información en tiempo real se ha transformado paradójicamente en un espectáculo en que la veracidad es algo accesorio. Debido al lugar central que ocupa en este sistema, la CNN se ha convertido en un instrumento de propaganda global (2005).

En varias ocasiones, se ha acusado a esta cadena del uso de imágenes descontextualizadas o de supuestos montajes, pero aún así, la credibilidad que ostenta hasta hoy la convierte en una fuente “creíble” dentro del medio periodístico. Frente a esto, Marc Ferro (1991) afirma que la sociedad actual no está preparada para leer las imágenes porque no es capaz de ver y percibir su montaje, al punto de que estas son usualmente entendidas a través de su banda de sonido, es decir, a través de las palabras habladas (o escritas) que las acompañan.

El riesgo, no obstante, es la tendencia del ser humano al olvido, a creer en la ilusión de la no manipulación de las imágenes, un aspecto que la propaganda y los medios de comunicación poderosos han sabido explotar, como lo explica Ferro: “no había quedado nunca tan patente como en el nacimiento de nuestro siglo [XX], precisamente cuando aparece el cinematógrafo. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, el cine se pone las botas y el casco y se dispone a combatir” (1995, p. 33). El cine, tanto de ficción como documental, se interesa por los acontecimientos históricos, al punto de que incluso algunos cineastas comienzan a representar en la pantalla textos históricos, revelando de forma evidente la subjetividad del historiador que los escribió, en el sentido de que cada cual enfoca la historia que narra en ciertos actores, sucesos o instituciones.

Como explica Pierre Sorlin, existen directores de cine como el estadounidense David W. Griffith, que se preocuparon meticulosamente de permanecer fiel a las

investigaciones históricas, llegando a citar páginas enteras de trabajos eruditos. Sorlin continúa: “las interpretaciones del pasado cambian de época en época y los cineastas ponen en escena una de las versiones propuestas por los investigadores. En este sentido, el cine se limita a reflejar las indecisiones y los cambios de orientación de la historiografía” (2005, p. 11). Por lo mismo, por más que muchos cineastas se esmeren por reproducir de manera fiel la “historia de los libros”, el conflicto central que genera distancia entre los historiadores y el cine sigue siendo hasta hoy la premisa de que el cine es ilusión, más que nada por su lenguaje onírico-poético, y porque la intermediación del montaje en los relatos altera su capacidad de reproducción “objetiva” de la realidad.

Como señala Ferro (1995), al igual que el lenguaje de los sueños, el lenguaje cinematográfico se muestra ininteligible, ya que su interpretación es ambigua e imprecisa. Es este aspecto el que asusta a los círculos más conservadores de la historiografía, tal como lo expresa Furet:

Hay que romper los encantos, las invocaciones mágicas, trágicas, entusiastas; y las palabras, por más fuertes que se mantengan –revolución, fascismo, comunismo, socialismo– no deben disimular su sentido bajo el símbolo. Por lo mismo me asusta la capacidad lírica de las imágenes, en su relación con la historia, especialmente la del siglo XX, ya que conservan una memoria cargada de emoción, adhesión y una contramemoria hecha de tabú y olvido (2000, p. 7).

Si el cine es, según el historiador, una contramemoria, ¿es acaso la historiografía una memoria? ¿Es la historia escrita un arma fiel para reconstituir el pasado? La memoria en sí es un concepto ambiguo, tal como la entiende Maurice Halbwachs, en el sentido de que es la convocación de un pasado mitificado que justifica las representaciones sociales presentes (Lavabre, 2007). No hay memoria sin re-acuerdos: la memoria no es entendida como el acto de recordar, sino como la “economía general y administración del pasado en el presente”, como lo plantea el historiador francés Pierre Nora, citado por Marie-Claire Lavabre. Esto, porque miramos hacia atrás siempre anclados en un presente del cual no podemos escapar, y desde el que actualizamos sin cesar la mirada hacia lo que ya fue. Frente a la existencia de memorias individuales y colectivas, hablar de una memoria histórica resulta problemático, debido a la imposibilidad de unificar la pluralidad de esas memorias en una gran memoria nacional (Halbwachs, 2004).

De aquí la relevancia de hablar de historias y no de la Historia, pues la equivocidad parece la única forma de entender un pasado siempre inabarcable e imaginado desde un aquí y ahora, a partir de un contexto social, político y cultural determinado, pero también biográfico. Es por esto que Ferro habla del cine como una contrahistoria: un sinfín de relatos que permiten pensar ese pasado y que contrastan una memoria histórica unívoca y siempre susceptible de usos y abusos en la realidad discursiva

socio-política y mediática. Incluso la evolución de los regímenes totalitarios y la exaltación de sus líderes son inseparables del cine (Sorlin, 2005), no solo por el uso propagandístico que hicieron de este, sino también porque hoy cada ser humano piensa en Hitler, Mussolini o Stalin –por dar un ejemplo– a través de una imagen audiovisual.

EL CINE COMO CONTRAHISTORIA

Si bien los franceses Louis y Auguste Lumière fueron quienes perfeccionaron el cinematógrafo, fue George Méliès quien abrió las puertas para el desarrollo del cine como disciplina, al haber introducido trucos y efectos que no solo manipulaban las imágenes estéticamente y temporalmente, sino que, sobre todo, permitieron la creación de figuras de lenguaje complejas. Esto es lo que se conoce como montaje, que como dice Edgar Morin, hace que el filme deje “de ser una fotografía animada para dividirse en infinidad de fotografías animadas heterogéneas o planos” (2001, p. 57), y que relaciona fragmentos temporales según un ritmo particular, que no es el de la acción, sino el de las imágenes en acción, reconstituyendo un tiempo nuevo y fluido. Así nació lo que se conoce como lenguaje cinematográfico, y con ello, la idea del cine como sueño, es decir, como una ficción centrada más en sugerir emociones que en retratar la realidad (Canudo, 2003).

La fascinación por la imagen de lo real, por aquello que no está en la vida, sino en la imagen de la vida, fue uno de los motivos por los que el cine se tornó rápidamente popular entre las masas: frente a la pantalla surgía una serie de imágenes que mágicamente revelaban lo que, en el vértigo del diario vivir, no era posible percibir a través de la mirada directa de las cosas. Pero esta popularidad comenzó a ser vista como algo sospechoso en los círculos intelectuales, que consideraban al cine como un método de aturdimiento de masas o un tosco entretenimiento para las clases “menos cultas” de la sociedad. En su *Historia del siglo XX*, Eric Hobsbawm afirma que en sus comienzos, “el cine requería muy escasa instrucción y, desde la introducción del sonido a finales de los años veinte, prácticamente ninguna. A diferencia de la prensa, [...] el cine fue, casi desde el principio, un medio internacional de masas” (1996, p. 198).

Fue así como durante la primera mitad del siglo XX, el cine se ganó raudamente un lugar importante en las sociedades europea y estadounidense. Este predominio universal del cine hizo decaer la hegemonía de la palabra impresa, al extremo de que, como afirma Hobsbawm, la era de las catástrofes fue el período de la gran pantalla cinematográfica. El surgimiento del cine marcó importantes cambios sociales en las sociedades que lo acogieron, señalando un antes y un después respecto a las relaciones e interacciones entre los distintos sectores sociales, como explica Sorlin:

“el cine unificaba a los públicos más heterogéneos, que pertenecían a generaciones diferentes, haciéndolos partícipes del mismo objeto” (2005, p. 13), y reuniendo en el mismo lugar (la sala de cine) a personas de diversos estratos.

El cine pronto se ganó a la burguesía, *ascensión* que según el historiador José María García Escudero (1958) le permitió a esta disciplina hacer frente a un reproche generalizado: que su influencia la ejerce forzando los espíritus, sustrayendo a los espectadores a la libertad de crítica, imponiéndose más que convenciendo, mediante una especie de mágica sugestión. Las teorías apocalípticas en torno al cine nacieron desde un pensamiento filosófico en que la reproductibilidad técnica se veía como una amenaza, partiendo por Walter Benjamin, quien anunció la muerte del aura, esa sensación conmovedora que se vive al enfrentarse directamente con una obra de arte, esa “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (1973, p. 26); ese aquí y ahora del original que constituye el concepto de su autenticidad.

Para vivir esa experiencia aurática, explica el autor, es necesario que la obra artística nunca se desligue de su función ritual, la que se refiere, en palabras del historiador Eric Hobsbawm (1996), a esos actos de culto y de oración laica que tenían como templos a los museos, galerías, salas de conciertos y teatros públicos, espacios tradicionales de la civilización burguesa del siglo XIX. El aura, para Benjamin, existe solo cuando la experiencia artística se vive sin ninguna mediación: tanto la fotografía, como el cine impiden una experiencia directa con esas manifestaciones artísticas, en las que el receptor no se enfrenta a un original, concepto que no tiene mayor sentido en el caso de un rollo de película o del cine.

Para Benjamin, incluso la representación de *Fausto* “más provinciana y pobretona aventajará siempre a una película sobre la misma obra” (1973, p. 22), con lo que plantea que es la pantalla, es decir, la mediación, lo que tritura el aura. El autor escribe estas líneas en los años treinta, una época en que el cine no solo estaba recién siendo considerado un arte en algunos círculos intelectuales, sino además un período en que su popularidad y masividad era tal que, según Hobsbawm, “a finales de los años treinta, por cada británico que compraba un diario, dos compraban una entrada de cine” (1996, p. 196).

En paralelo a Benjamin, sus contemporáneos de la Escuela de Frankfurt, en particular Theodor Adorno y Max Horkheimer, veían a la técnica del cine en el lado opuesto del arte, o de manera más extrema todavía, veían en ella su desublimación. Para los teóricos frankfurtianos, la cultura industrial estaba insalvablemente vinculada a la dominación y alienación de los individuos en pos de servir a los intereses del capitalismo. Sin embargo, en los días en que estos intelectuales criticaban la función del cine, este se había desarrollado y complejizado lo bastante como para seguir siendo considerado un mero entretenimiento de masas. Hacia 1936, el año en que Benjamin publica su ensayo, ya habían sido filmadas varias joyas del cine, entre ellas,

Metrópolis, de Fritz Lang; la filmografía completa de F. W. Murnau y varias cintas de Jean Vigo, Sergei Eisenstein y Dziga Vertov.

Poco a poco, el cine comenzó a considerarse como arte, siendo Ricciotto Canudo –considerado el padre de la teoría del cine– quien lo denominase por primera vez como “séptimo arte”. Sin embargo, historiadores como Norman Lowe (1989) difieren de esta propuesta, estipulando que el cine llega a considerarse arte después de la Primera Guerra Mundial, cuando comienza a atraer de manera más fuerte a los artistas de las vanguardias estéticas. Los historiadores, en tanto, continuarán hasta fines del siglo XX (e incluso hasta hoy) con su recelo conservador frente al cine como documento histórico.

¿Por qué persiste la fe en la historia escrita como si fuera más veraz que la imagen audiovisual? Filósofos como Adam Schaff consideran que aun cuando se perfeccionen los métodos y técnicas de investigación, los historiadores “no solo juzgan e interpretan idénticas cuestiones y acontecimientos en términos diferentes, sino que también seleccionan, perciben y presentan de modo distinto los hechos” (1983, p. 74), llegando inclusive a afirmar que podría pensarse en la posibilidad de que los historiadores ejerzan más la difusión de una propaganda, que la práctica de una ciencia. Roland Barthes, en tanto, considera que la subjetividad intrínseca del relato se camufla bajo lo que llama el *efecto de lo real* del discurso historiográfico, que consiste, según Michel de Certeau, en ocultar bajo la ficción de un realismo una manera de plantear un discurso: “el discurso histórico no sigue a lo real, únicamente lo significa al no dejar de repetir así pasó, sin que esta aserción pueda ser nunca otra cosa sino el revés significado de toda la narración histórica” (2006, p. 58).

Efecto de lo real o efecto de realidad, el mismo concepto que puede aplicarse a las imágenes, y que Bill Nichols (1997) desarrolla en *La representación de la realidad*, al hablar del documental y del realismo cinematográfico, a partir de la existencia de una serie de técnicas que entregan al espectador la sensación de estar viendo la realidad con total transparencia. Esto se da sobre todo con las imágenes documentales y televisivas, donde el estatuto de verdad está dado básicamente por una creencia de veracidad asociada a ciertos formatos audiovisuales: ver un reportaje noticioso o un documental hace creer, casi sin dudar, que lo que se ve es lo real. Cuando un diario, una revista o un noticiero muestra imágenes y las contextualiza con un pie de página o con un texto en *off*, pocas veces se duda de su veracidad, tanto por la importancia que se le otorga a la filosofía del ver para creer, como a la transparencia que, ingenuamente, se asocia a las imágenes emitidas en ciertos contextos socialmente validados como veraces.

La sospecha permanente frente a la equívocidad de las imágenes cinematográficas se materializa en la reacción constante de muchos historiadores frente al cine: si este es manipulación de imágenes, ¿cómo estar seguros de que el montajista o censor no quitó los pasajes más interesantes o menos convenientes para sus propósitos?

Historiadores como Marc Ferro, Pierre Sorlin, Rafael de España, José María Caparrós Lera o Ángel Luis Hueso plantean que el valor del cine en el estudio de la historia no reside en considerarlo como un reflejo transparente de la sociedad o como un mero instrumento de difusión ideológica, sino en ver más allá de lo visible, en entender que un filme no cuenta solo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite, en palabras de Ferro (1995). De esta forma, es necesario no solo analizar una película desde su intriga y su estética, sino también sus relaciones con lo que no es el film: “la producción, el público, la crítica, el sistema político. De este modo podemos esperar comprender no sólo la obra, sino también la realidad que representa” (1995, p. 30).

Sin embargo, aún en 1995, Ferro apuntaba en que los filmes seguían siendo despreciados como documentos históricos, no siendo capaces de entrar en el universo mental del historiador. En la actualidad, no obstante, existe un grupo amplio que acepta esta proposición, entre ellos, Pierre Sorlin, que afirma que “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” (2005, p. 27); no temiéndole a la palabra fantasía y declarando, además, que la historia no puede reprocharle falta de objetividad al cine, cuando ella misma tampoco la tiene: “las definiciones de la historia que leemos en los prefacios de obras eruditas o en libros teóricos raramente nos satisfacen porque nos parecen incompletas y llenas de subjetividad, al tener cada historiador su propia idea del pasado” (2005, p. 26).

Ferro, como historiador connotado, sospecha de la sacralización de la historia escrita, remarcando el hecho de que la llamada historia oficial viene dada por los puntos de vista de aquellos que controlan la sociedad, tal como decía Benjamin al afirmar que la historia la escriben los vencedores. Heredero de la Escuela de los Annales, Ferro se interesará en la historia desde abajo, es decir, en la introducción de relatos individuales subjetivos en el gran relato de la historia, algo en lo que cine tiene mucho que aportar. Para el teórico, los historiadores solo suelen preocuparse por los problemas de las instituciones políticas, por los que manejan el poder y el contrapoder, por la forma en que se toman decisiones políticas o por las reacciones sociales ante las decisiones tomadas por un partido o el Estado. “No muestran tanto interés por las historias individuales a no ser que se dediquen a la biografía, género devaluado desde hace tiempo por su tendencia a la subjetividad, y por lo tanto, poco fiable”, escribe Ferro (1995, p. 223).

Las películas soviéticas sirvieron al historiador francés para comprender cómo vivía y se comportaba la gente en las ciudades y en el campo, aspectos que la historiografía tradicional solía dejar de lado. Por ejemplo, *Tres en un sótano* (1927), de Abram Room, ilustra el caso de un aborto durante los primeros años de la Unión Soviética: una dueña de casa se convierte en amante de un amigo de su esposo, y

ambos, al enterarse de que ella está embarazada, juegan a las cartas para decidir de quién es el bebé. Ningún texto de la época, dice Ferro en 2009, relata estos aspectos de la vida social. En este sentido, los relatos individuales son capaces de reflejar síntomas de los problemas de una sociedad, pues la historia no ignora (o no debería ignorar) lo cotidiano, la disposición doméstica, la vestimenta, las formas de encontrar un lugar en el espacio familiar, en el trabajo o en la calle. El cine revela cambios sociales, pero no aclara su significado, dice Sorlin (2005), lo que es el principal problema para los historiadores que no están familiarizados con el lenguaje cinematográfico.

En el caso específico de las películas que hablan de la realidad en la que cinta ha sido filmada, Ferro (1995) afirma que no solo constituyen un testimonio sobre la mentalidad de la época en que se realizaron, sino que también contienen elementos de mayor alcance, transmitiéndonos una imagen real del pasado (sin especificar, no obstante, a qué se refiere exactamente con la palabra real). En este mismo tono, el teórico Rafael de España (2000) afirma que la producción cinematográfica es muy representativa de la realidad económica, social y política en la que se ha realizado, al mostrar un escaparate del país en el momento en que se filmó.

El cine es un arte de su tiempo y aunque las películas transcurran en otros países u otras épocas, los argumentos suelen adaptarse a ciertas ideas, concepciones morales y creencias que circulan en la sociedad, en la época en que se producen, incluso cuando se trata de cintas históricas. Como explica Ferro "cuando se habla de los amores de Luis XIV, es notorio que lo que interesa a los cineastas de hoy respecto del [concepto de] amor es la ternura o el sexo, por ejemplo. El cine nos informa del presente, incluso si se trata del pasado" (2009, p. 14).

Para Benjamin, por el contrario, las películas históricas son la mayor expresión de la liquidación de la herencia cultural:

Cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelotonan, para entrar, ante nuestras puertas», nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general (1975, p. 20).

La aparición masiva de la imagen, para el filósofo alemán, trastornaba la tradición, pero lo que no logró comprender fue que la imagen también podía ser una salida frente al totalitarismo de la palabra historiográfica que tanto criticó. A modo de ejemplo, durante el período de descolonización tras la Segunda Guerra Mundial, el renacer de países que antes eran anexos de las grandes potencias desembocó en una búsqueda de identidad, lo que se reflejó en un cine en el que cada pueblo comenzaba a ser amo de su propia historia y memoria, recreando un pasado que le era propio (Hobsbawm, 1996). Lecturas múltiples de realidades múltiples: el cine de ficción o documental

remite a su contexto de origen, a la mentalidad de una época, a las costumbres del pasado. El terror ante la imagen es el miedo ante una equivocidad de la que el texto tampoco escapa, pues tanto el lenguaje escrito como el audiovisual, en palabras de Carlos Ossa (2009) impulsan a una interpretación continua, donde lo real nunca se agota como posibilidad discursiva e histórica.

CONCLUSIÓN

¿Por qué temerle a la fuerza de las imágenes para comprender un período de la historia? ¿Por qué se considera más real el texto de un historiador que aspira a la objetividad? Echar por tierra la ilusión de la transparencia de la historia escrita es esencial para narrar los hechos de un pasado que, en su reconstrucción, deben necesariamente pasar por la mente de un historiador que los imagina y los recrea. Cuando nos narramos a nosotros mismos, cuando contamos nuestras experiencias vitales; cuando un periodista relata ciertos sucesos del acontecer o un historiador escribe sobre el pasado, lo que está haciendo es poner en movimiento su capacidad simbólica, su habilidad de representar a través del lenguaje a un mundo que se presenta indecible.

Contra el absolutismo de la realidad, emerge la capacidad humana de representar la existencia, de articular un sinfín de discursos que le permiten transgredir las limitaciones del lenguaje escrito y audiovisual. Aceptar que todo texto escrito también está basado en un montaje permitiría, a su vez, valorar el papel del cine y de la imagen audiovisual como documento histórico: una película como *Doctor Strangelove* (1964), de Stanley Kubrick, no es un reflejo de la realidad ni tampoco pretende serlo, sino que en su estilo y en sus estrategias narrativas se revelan retazos de una época pasada, de una mentalidad específica, y de los males y absurdos de un período histórico donde el orgullo y el éxito en la carrera armamentista eran más importantes que la vida de toda la humanidad.

Una de las frases más famosas atribuidas a Eric Hobsbawm a favor de su profesión es aquella que reza “Roma venció y destruyó a Cartago en las guerras púnicas, y no viceversa”, en el sentido de que hay hechos históricos concretos que son incuestionables y hasta quizás irrefutables. Sin embargo, la interpretación que entrega el historiador al tema, los documentos y datos de los que se nutre, le entregan siempre un punto de vista a su trabajo. El mismo Hobsbawm dedicó varios libros a la llamada historia desde abajo, donde relatos individuales o la historia de ciertas manifestaciones de la cultura popular dejan ver realidades que el gran relato de la Historia suele dejar de lado. En el cine, no obstante, la vida cotidiana, las costumbres, el argot o la mentalidad de una época son evidentes, por lo que el miedo a la ficción y, sobre todo, al lirismo de las imágenes y a sus múltiples lecturas, no tiene asidero en un mundo fragmentado,

atomizado, donde cada vez los metarrelatos y los discursos unificadores pierden más fuerza.

La lectura de una imagen en movimiento requiere una instrucción y una lucidez que implica manejar y comprender el lenguaje cinematográfico, al punto de que Marc Ferro recomienda a los historiadores hacer películas ellos mismos para aprender a tratar con este lenguaje que, a simple vista, o parece ininteligible o parece demasiado superficial, tal como lo veía Benjamin. El filósofo alemán afirmaba que, en contraposición al efecto contemplativo que genera la antigua obra de arte, el cine tiene un efecto de choque en el espectador, quien, incapaz de fijar las imágenes en su retina, se ve imposibilitado de ahondar en la obra que se presenta ante sus ojos. La seguidilla de fotogramas que golpean y saturan la percepción humana impide esa relación sublime que sí es posible con una obra de arte fija y sin movimiento. En este sentido, dice Benjamin, el cine “no solo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa” (1973, p. 55).

Esto no significa que el autor esté planteando necesariamente que el cine no es un arte debido a su incapacidad contemplativa, sino más bien está afirmando que tanto esta forma de expresividad, como también la fotografía plantean nuevos retos al arte, ya que cambian la noción que antes existía de este. El cine, en particular, modifica la forma del espectador de mirar el mundo a través de sus múltiples encuadres y ángulos de cámara; obliga a aprender un lenguaje visual que se despliega a través de una pantalla, donde un *close-up* a un arma no tendrá un valor azaroso dentro de una historia, sino que será parte de su estructura narrativa. De aquí que Benjamin afirme que el cine pone al público en situación de experto: todos podemos entender ese lenguaje sin –aparentemente– una previa instrucción de carácter intelectual.

Sin embargo, hoy, el lenguaje del cine ha evolucionado hasta tal punto, que resulta imposible decir, como Benjamin, que su recepción se hace en la dispersión o que cualquiera puede leerlo sin mayores conocimientos. Una película de Sergei Paradjanov, Andrei Tarkovsky, Stanley Kubrick o David Lynch está llena de simbolismos y referencias culturales que no son descifrables sin una previa instrucción de orden tanto filosófico como visual. Aquí radica, en parte, el miedo de los historiadores, como plantea Ferro, pues comprender el lenguaje cinematográfico requiere el manejo de conceptos y de un conocimiento que va mucho más allá del simple acto de mirar.

La imagen –documental o de ficción– entrega, por lo tanto, nuevas perspectivas a la historia, nuevas miradas hacia un pasado que siempre se construye, que siempre se imagina. Tal como decía Kubrick, hay más realidad en la ficción pura que en el pretendido realismo cinematográfico. Sobre *Doctor Strangelove*, el cineasta afirmó:

Me di cuenta que las pizcas incongruentes de realidad estaban más cercanas a la verdad que todo lo demás que era posible imaginar [...] Al sacrificar lo incongruente,

me parecía que era menos estilizado y más realista que cualquier tratamiento serio y realista, lo cual es más estilizado que la vida misma por su cuidadosa exclusión de lo banal, de lo absurdo y lo incongruente. En el contexto de una inminente destrucción mundial, la hipocresía, el malentendido, la lascivia, la paranoia, la ambición, el eufemismo, el patriotismo, el heroísmo e incluso la sensatez podían evocar una risa macabra (Citado en Siano, 1995).

Pretender ser realista, por tanto, no garantiza alcanzar la realidad, ni siquiera la verosimilitud. Asumir la imposibilidad de la objetividad, pero sobre todo, la imposibilidad de una escritura descontaminada o de una representación visual sin un punto de vista, permitiría no solo otorgar valor historiográfico y social al cine y a la imagen en general, sino sobre todo, echar por tierra los discursos históricos totalizantes que, tal como decía Benjamin a través de su metáfora del ángel, no provocan más que catástrofe y destrucción allí donde otros ven una historia unívoca bajo la forma de una artificial y excluyente cadena de sucesos.

Referencias bibliográficas

- Abrams, J. J. (Ed.). (2012). *La filosofía de Stanley Kubrick*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural/Biblioteca Buridán.
- Agamben, G. (2000). *Ninfas*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Ager, R. (2013). *The Essence of War. An in depth analysis of Stanley Kubrick's Doctor Strangelove*. Recuperado de <http://www.collativelearning.com/Dr%20Strangelove%20analysis%20-%20contents.html>
- Aravena Núñez, P. (2008). El pasado como posibilidad. Entrevista con Ricardo Forster. *ActuelMarx/Intervenciones*, 6, 243-243.
- Benjamin, W. (1995). Tesis sobre el concepto de historia. En P. Oyarzún, *La dialéctica en suspenso Fragmentos sobre la historia*. Santiago: ARCIS-LOM Ediciones.
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Breton, A.. (2011). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- Cassirer, E. (2011). *Antropología filosófica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ciment, M. (1980). *Kubrick*. París: Calmann-Lévy.
- De Certau, M. (2006). *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- De España, R. (2000). *El cine de Goebbels*. Barcelona: Ariel S.A.
- Dewe Mathews, T. (2000) To the war room!. *The Guardian*. Recuperado de <http://www.guardian.co.uk/film/2001/nov/14/artsfeatures1>

- Erlj, E. (2009). Marc Ferro: El cine es una contrahistoria de la historia oficial. *El Mercurio: Artes y Letras*, pp. E14-E15.
- Ferro, M. (1991). *L'Information en uniforme*. Paris: Ramsay.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel S.A.
- Furet, F. (2000). Carta(s) a Godard. *Les Cahiers du Cinéma*.
- García Escudero, J. M. (1958). *El cine social*. Madrid: Taurus.
- García López, S. (2005). *Ser o no ser: Ernst Lubitsch / Estudio crítico*. Barcelona: Paidós.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (2010). *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Hobsbawm, E. (1996). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Hodgart, M. (2010). *Satire. Origins and principles*. New Jersey: Transactions Publisher.
- Jenkins, G. (1997). *Stanley Kubrick and the art of adaptation: three novels, three films*. North Carolina: McFarland & Company Publishers.
- King, G. (2002). *Film comedy*. Londres: Wallflower Press.
- Kubrick, S. (1964). *Doctor Strangelove or How I learned to stop worrying and love the bomb*. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation/Hawk Films.
- Lang, F. (1927). *Metrópolis*. Alemania: UFA.
- Lavabre, M-C. (2007). *Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria. Centro de Ética de la Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile*. Recuperado de <http://www.historizarelpasadovivo.cl/>
- Lowe, N. (1989). *Guía Ilustrada de la Historia Moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marimán, P., Caniuqueo, S., Millalén, J. y Levil, R. (2006). "¡Escucha, winka" *Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago de Chile: LOM.
- Mather, P. (2013). *Stanley Kubrick at Look Magazine: Authorship and Genre in Photojournalism and Film*. Bristol: Intellect Ltd.
- Meyssan, T. (2005). *El efecto CNN: La desinformación-espectáculo*. Recuperado de En <http://www.voltairenet.org>
- Minoff, L. (1963). Nerve center for a nuclear nightmare. *The New York Times*. Recuperado de <http://partners.nytimes.com/library/film/042163kubrick-strange.html>
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Nelson, T. A. (2000). *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*. Bloomington: Indiana University Press.
- Naylor, D. (2000). *Inside Doctor Strangelove*. Estados Unidos.

- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Ossa, C. (2009). *La semejanza perdida. Ensayos de comunicación y estética*. Santiago: Metales Pesados.
- Peláez Malagón, J. E. (2002). El concepto de caricatura como arte en el siglo XIX. *Revista Sincronía*. Recuperado de http://sincronia.cucsh.udg.mx/caricatur.htm#_ftn1
- Ricoeur, P. (1984). *The reality of the historical past*. Milwaukee (Wisconsin): Marquette University Press.
- Room, A. (1927). *Tres en un sótano*. Unión Soviética: Sovkino Studio.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- Salvador Marañón, A. (2007). *Cine literatura e historia*. Madrid: La Torre.
- Schaff, A. (1983). *Historia y Verdad*. BCA: Crítica.
- Siano, B. (1995). A Commentary on Dr. Strangelove. *The Kubrick Site*. Recuperado de <http://www.visual-memory.co.uk/>
- Sorlin, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *Istor*, 20.
- Suárez Molano, J. O. (2006). *Crítica a la razón en la filosofía del siglo XX*. Medellín: Editorial U. de Antioquía.
- Wainwright, L. (1964). The strange case of Strangelove. *Revista Life*.
- Walker, T. (2013). The film that defeated Kubrick: Spielberg to turn Napoleon, the greatest movie never made, into a TV mini-series. *The Telegraph*. Recuperado <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/the-film-that-defeated-kubrick-spielberg-to-turn-napoleon-the-greatest-movie-never-made-into-a-tv-miniseries-8519485.html>