

Dossier N° 10 **HISTORIA Y CINE**

Presentación

La aparición del cinematógrafo a fines del siglo XIX y su posterior expansión a escala mundial significaron notables transformaciones en las prácticas y los imaginarios sociales, lo que gradualmente llevó a investigar y reflexionar tanto sobre sus aspectos estéticos como acerca de sus implicancias culturales y económicas, dando lugar a numerosas obras de crítica cultural y de historia del cine. Avanzado el siglo XX, el cine pasó a ser estimado como un medio único para relacionarnos con el pasado: mientras para algunos pudo ser considerado un valioso documento para la investigación, otros lo han visto como un relato que ofrece una interpretación de los procesos históricos, una “historia en imágenes”. Lo cierto es que la capacidad del cine para registrar, mostrar e incluso elaborar una interpretación de las complejidades del mundo social ya ha sido suficientemente reconocida desde distintas perspectivas.

Para un buen número de historiadores e historiadoras, el cine es una narrativa histórica con tanto o más potencial que la historia escrita, gracias a la diversidad de herramientas con las que cuenta para construir un relato que comunique una interpretación de hechos o procesos históricos significativamente más cercana a la *vida*. Según Robert Rosenstone, “las películas nos hacen testigos de emociones expresadas con todo el cuerpo, nos muestran paisajes, sonidos y conflictos físicos entre individuos o grupos”.¹ El cine histórico, o mejor dicho de reconstrucción histórica, es casi tan antiguo como el cine mismo; aunque a veces el pasado sea sólo el escenario donde transcurre una trama de carácter atemporal, muchas veces se trata de verdaderos intentos de ofrecer un relato histórico. En los años formativos de la industria de Hollywood, David W. Griffith reconstruyó momentos claves de la historia de su país, asumiendo además que el cine cumpliría en el futuro un rol clave a la hora de acercarse a la historia y transmitirla al

¹ “La historia en imágenes/ la historia en palabras”, en *Istor* N° 20, México, 2005, p. 100.

Presentación *dossier*

público. Casi al mismo tiempo, pero desde concepciones estéticas y políticas opuestas, Sergei Eisenstein y otros cineastas soviéticos presentaban su interpretación del pasado ruso reciente con clara vocación de historiadores-cineastas.

Pero también la relación del cine con la historia tiene otra faceta cada vez más transitada para la producción de conocimiento, y es la utilización de los textos fílmicos como fuente para la historia. Si bien durante muchas décadas el valor documental que los historiadores le atribuyeron al cine estuvo atado a la ilusión realista producida por las imágenes en movimiento, desde los primeros trabajos de Marc Ferro en los años sesenta del siglo XX sus posibilidades como fuente se confirmaron: el cine no sólo muestra, sino también problematiza la realidad, cuestionando ideas e imágenes preestablecidas. Hoy suele coincidir respecto a que el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es especialmente valioso, ya que revelan ciertos aspectos de los que otros tipos de fuentes apenas dan algún indicio, así como frecuentemente iluminan el camino hacia aquello que suele tornarse intangible o inaccesible para la investigación histórica.

No obstante, el camino recorrido para alcanzar este nivel de consenso respecto a la productividad del cruce historia/cine no fue lineal. Aunque el impacto y las transformaciones producidas por la aparición y difusión del cine hayan sido imposibles de ignorar, de forma análoga a la que a principios del siglo XX los círculos intelectuales dominantes lo rechazaban como una “atracción de feria”, los historiadores tradicionales lo trataron con desdén durante mucho tiempo. Para estas mentes cultivadas, como bien señalaba Marc Ferro en su obra clásica, “la imagen no podía asimilarse a esos grandes conceptos que forman parte del mundo del historiador: artículos legales, tratados comerciales, declaraciones ministeriales, decretos, discursos”.²

Las discusiones giraban siempre en torno a una cuestión central: ¿en qué medida las imágenes son una expresión de la realidad? Y si se trata de una representación, que no sólo se compone de imágenes si no que predominantemente adopta una forma narrativa similar a la novela ¿qué grado de manipulación tiene y hasta dónde se puede admitir su validez “referencial”? Ante estas reservas, hasta avanzado el siglo XX en la mayoría de la producción historiográfica las imágenes sólo fueron utilizadas como ilustración, como un complemento ocasional del texto escrito.

Ahora se admite que las imágenes, fijas o en movimiento, ni ilustran ni reproducen la realidad, la reconstruyen a partir de un lenguaje propio producido en un contexto histórico particular. Pero los primeros cuestionamientos metodológicos acerca de la utilización del cine para producir conocimiento histórico recién fueron posibles en el marco de los debates que tuvieron desde fines de los años sesenta en buena parte de la historiografía occidental, un movimiento internacional que incluyó a la *histoire des mentalités* francesa, o las

² *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 35.

Presentación *dossier*

distintas vías de la historiografía marxista inglesa, la *microstoria* italiana o la *Alltagsgeschichte* alemana. Aquella renovación historiográfica implicó discusiones teóricas y metodológicas, así como un incremento de los temas de interés de la historia social y cultural, ampliación que sólo pudo ser viable por la incorporación de nuevos tipos de fuentes, anteriormente marginadas o subestimadas: el folclore, los relatos orales, las representaciones artísticas, entre otras producciones humanas, debieron considerarse en pie de igualdad con las fuentes tradicionales para poder abordar las mentalidades, la historia de las mujeres o la memoria, entre muchos otros temas. Al fin y al cabo, como ha sostenido Jacques Le Goff, no debemos perder de vista que *todo* documento, sea éste un filme o un expediente judicial, es “un producto de la sociedad que lo ha fabricado según los vínculos de las fuerzas que en ellas retenían el poder”.³

Aunque algo más tarde que en Europa y Estados Unidos, por diferentes circunstancias, los trabajos de Ferro, Rosenstone, de Pierre Sorlin y de otros/as resonaron con fuerza en el ámbito historiográfico latinoamericano. Desde los años ochenta, y con mucha fuerza desde principios de los noventa del siglo pasado, las reuniones, las conferencias, los cursos de posgrado, y, por supuesto, la copiosa producción publicada en torno a los problemas de historia y cine, dan cuenta de un crecimiento ininterrumpido de más de dos décadas. En el caso argentino, un indicador claro de este proceso son los grupos de investigación radicados en universidades nacionales, que en los últimos años han realizado una considerable labor, en términos de producciones colectivas e individuales como de organización de eventos de historia y medios audiovisuales.⁴

La posibilidad de un *dossier* como el que aquí presentamos, en una publicación de historia, implica un reconocimiento de ese recorrido pero sobre todo una firme confianza en las perspectivas promisorias de los estudios de cine e historia en la historiografía del continente. En la misma dirección, la composición del *dossier* intenta ser representativa de la diversidad de enfoques y temas que ha alcanzado la producción argentina y latinoamericana. Los dos primeros trabajos abordan filmes contemporáneos referidos a problemáticas de la historia reciente de Argentina y Brasil, mientras que los dos textos restantes se sumergen en la primera mitad del siglo XX, abordando la representación cinematográfica de las clases subalternas en el cine argentino, en un caso durante el período silente y en el otro durante el período clásico-industrial.

En el primero de los artículos, “Cronotopías de la incertidumbre: representaciones de Patagonia en cuatro films argentinos”, Paz Escobar estudia una serie de filmes argentinos contemporáneos cuya acción transcurre en la Patagonia, con el objetivo de explorar cómo son pensadas las experiencias de las migraciones internas en Argentina y las representaciones espaciales y temporales de la Patagonia y, al mismo tiempo, pensar históricamente algunas de las

³ *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 236.

⁴ Para un panorama actual en Argentina, véase Piccinelli, Mariana; Dadamo, Florencia y Della Mora, Leandro. “Cine e Historia en la Argentina: un estado de la cuestión”, *Esboços* n° 19, 2012.

Presentación *dossier*

transformaciones recientes de la sociedad argentina. Entendiendo al cine también como síntoma y productor de subjetividades, Escobar sostiene que estas películas - *La nave de los locos* (Ricardo Wullicher, 1995), *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), *El viento* (Eduardo Mignogna, 2005) y *Nacido y criado* (Pablo Trapero, 2006)- producidas durante el último lustro del siglo XX y el primero del XXI, permiten conocer cómo una parte de la sociedad se piensa a sí misma a través de la mediación estética y expone estos cambios identitarios. Para ello la autora retoma productivamente la noción de *cronotopo* elaborado por Bajtin, que conceptualiza al tiempo de manera indisociable con el espacio y viceversa, categorías ambas que organizan toda construcción de lo real, incluyendo las subjetividades a través de las prácticas y discursos de la vida cotidiana. El *cronotopo* bajtiniano participa en la construcción de las imágenes de las personas y actúa como mediador de las valoraciones sociales, lo que permite plantear la existencia un *cronotopo identitario* que atraviesa el discurso social de una época determinada, en este caso particular, reproducido en los filmes sobre una Patagonia afectada duramente por la década neoliberal.

Luego, el texto de Rafael Hagemeyer analiza el filme *Lula, filho do Brasil* (2009), de Fabio Barreto, realizado poco antes de que Luiz Inácio da Silva -Lula- terminara su segundo mandato como presidente de Brasil. En este dato reside una de las particularidades de esta *biopic*: raramente un líder político ha sido objeto de un homenaje fílmico en vida -o por lo menos en pleno ejercicio de su papel histórico-, salvo en algunos regímenes dictatoriales. Es conocido, por otra parte, que la mayoría de los filmes biográficos hacen un recorte de distintos aspectos de la trayectoria vital de los retratados con el objeto de humanizarlos y/o engrandecerlos a los ojos de los espectadores. Aquí es donde el autor problematiza la representación de Lula: en tanto el filme puede considerarse una expresión de “lulismo”, uno de los aspectos centrales del trabajo de Hagemeyer es su abordaje de los procedimientos estéticos y las decisiones narrativas realizadas por el equipo del filme para construir un personaje poco conocido para la mayoría: Lula “antes de Lula”, desde su infancia pobre nordestina hasta la fundación del Partido de los Trabajadores. Estas operaciones estético-narrativas -con sus omisiones y énfasis- tienen consecuencias “historiográficas”, en el sentido dado por Robert Rosenstone al cine como una específica forma de hacer historia. Implicaciones que Hagemeyer evidencia además contrastando con la producción historiográfica y con otras películas sobre el tema, especialmente un notable corpus realizado en torno a las huelgas del ABC paulista a fines de los años setenta, que significaron la instalación de Lula -entonces dirigente metalúrgico- en el escenario político nacional.

Por su parte, en el tercer artículo del dossier, Daniela Greca bucea en el cine silente argentino abordando una película muy significativa rodada en 1917. Apenas trece años después de los acontecimientos históricos a los que se refiere, el político, jurista y escritor Alcides Greca filmó *El último malón*, película pionera que reconstruye una rebelión mocoví ocurrida en 1904 en San Javier, localidad costera del norte de la provincia de Santa Fe. Prácticamente olvidada hasta hace unos

Presentación *dossier*

pocos años, la película es una verdadera singularidad en el contexto de la segunda década del siglo XX, tanto en términos cinematográficos como político-culturales. Esta peculiaridad es analizada por la autora en “De la historia en el cine al cine en la historia: potencialidades como documento del film *El último malón*”, poniendo en consideración la relación del filme con la coyuntura política y especialmente el clima cultural, los objetivos extra-fílmicos que persigue, sus modos de representar la alteridad indígena y las influencias ideológicas de su autor, intentando mostrar las posibilidades que el filme ofrece para el conocimiento del pasado. El texto no elude el análisis de los procedimientos narrativos en el marco de unos modos de representación abiertos, no institucionalizados todavía. Por el contrario, pone en evidencia las tensiones que atraviesan la construcción del relato y la tensión que el film plantea entre el registro documental y la ficción, en un permanente entrecruzamiento entre ambos, búsqueda de realismo y libertad creativa, estructura folletinesca y denuncia. Todos estos aspectos que tienen implicancias “políticas”, confirmando la futilidad de una separación tajante entre forma y contenido, ambas dimensiones indisociables. Una perspectiva que, me atrevo a asegurar, comparten enfáticamente los cuatro artículos que conforman el dossier.

Finalmente, “Representaciones de trabajadores/as en el cine clásico-industrial: los mensúes, entre la denuncia y la tragedia” explora las representaciones de los/as trabajadores/as rurales en el cine clásico argentino, específicamente analizando *Prisioneros de la tierra* (1939, Mario Soffici) y *Las aguas bajan turbias* (1952, Hugo del Carril), dos filmes muy especiales en tanto se alejaron temáticamente del cine hegemónico y en buena medida forzaron los límites del modo de representación institucional en busca de comunicar un relato crítico. El sujeto subalterno elegido por ambas películas es el mensú, el trabajador de la yerba mate en el nordeste de Argentina durante la época de la explotación extractiva (1880-1940). Luego de reconocer la notable reconstrucción ficcional de la experiencia de estos hombres y mujeres hecha por los filmes, el autor indaga en las potencialidades y los condicionamientos de esta representación, un “campo de fricciones” político-cultural y cinematográfico en el que se construye una visión crítica de la situación de dicho grupo social en aquel período de la historia argentina.