

## **Historia y cine: un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad / representación**

### **History and cinema: a map of possible lines of analysis in the reality / representation axis**

**Emilce Fabricio**

Facultad de Humanidades y Artes  
(Universidad Nacional de Rosario)  
emilcefabricio@gmail.com

#### **Resumen**

El artículo rastrea algunas posibles líneas de análisis abiertas para historiadores e historiadoras en el campo de intersecciones de los estudios cinematográficos y de la sociedad. Comienza planteando los orígenes del mismo, para adentrarse en las consideraciones del cine como fuente para la historia y de la historia en el cine. Finalmente se considera el caso particular del cine documental y se problematiza la dualidad realidad/representación.

#### **Palabras clave**

Cine, historia, documentos, realidad, representación

#### **Abstract**

The article traces some possible lines open to historians in the field of social studies and cinematographic analysis. Begins considering the origins of this studies, to go into considerations of films as a source for history and history showed in films. Finally we consider the particular case of documentary cinema and the problem of reality/representation duality.

#### **Keywords**

Cinema, history, documents, reality, representation

# Historia y cine: un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad / representación

## Introducción

El presente trabajo intentará poner en foco algunas de las posibilidades que se abren para el trabajo historiográfico con la utilización de fuentes cinematográficas, haciendo énfasis en el cine documental a través del uso del eje conceptual realidad/representación. Para ello reseñaremos primero algunas especificidades del campo de estudios en crecimiento donde se reúnen la teoría cinematográfica con las ciencias sociales. A continuación esbozaremos algunas de las discusiones planteadas en torno a las nociones de realidad y representación en el cine para, finalmente, detenernos en el caso del cine documental.

A modo un tanto esquemático, es posible pensar que las relaciones entre cine e historia comprenden varios aspectos, de los cuales hay dos que son centrales: por un lado la cuestión del cine como fuente para la historia, es decir, el problema que implica la utilización de un artefacto cultural para el análisis de la sociedad, con las especificidades que plantea el relato cinematográfico. Por otro lado está la cuestión de la historia representada en el cine, es decir, la construcción simbólica de un discurso tanto del pasado como de la realidad, en una sociedad determinada a través del cine.

Estas cuestiones, separadas por motivos operativos, en la práctica están relacionadas íntimamente. La historia no puede ignorar al cine, porque este hace suyo el discurso sobre el pasado, y es capaz de actuar sobre las representaciones sociales. Por otro lado el cine es una fuente válida para la historia en la medida que posibilita visibilizar aspectos diferentes a los que expresan otros documentos, asir la materialidad de la historia, descubrir aspectos alternativos de determinada realidad.

## El cine como fuente para la historia

Como señala Clara Kriger, “las relaciones entre el cine y la Historia fueron evidentes desde los comienzos de la actividad cinematográfica”<sup>1</sup>: el registro de lo cotidiano en la vistas y noticiarios, que se pensaron como resguardo del testimonio de una época, los temas históricos presentes desde los comienzos del cine silente con una función política y moral (se puede pensar en títulos como *El nacimiento de una nación* (1914), *Intolerancia* (1916) de D. W. Griffith o *El acorazado potemkin* (1925) de S. Eisenstein). Si bien el cine fue objeto de reflexiones en clave social desde periodos tempranos,<sup>2</sup> recién durante el último tercio del siglo el cine comenzó a incorporarse de forma sistemática, con una metodología de abordaje propia, al repertorio de fuentes históricas. Marc Ferro, autor pionero en el campo, consideró esta demora

---

<sup>1</sup> Clara Kriger. “Historia y cine. Una relación muy productiva”, *Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*, número 4, año 1. Bs. As., septiembre de 2009, p 56.

<sup>2</sup> Desde los trabajos de la vanguardia soviética de la década de 1920 encabezada por Eisenstein y Kulechov, hasta los análisis clásicos de la segunda posguerra de Eisner y Kakauer, por citar los ejemplos más conocidos.

producto de un prejuicio de base: la práctica de la selección jerarquizada de las fuentes en función de priorizar aquellas vinculadas a la reproducción del discurso sobre la realidad sostenido por las clases dominantes. En un contexto en que la historiografía expandía sus fronteras de análisis, sus contactos con otras ciencias, sus horizontes metodológicos, Ferro llamó la atención sobre la necesidad de recurrir al cine como forma de aportar una visión distinta, una *contraimagen* de la sociedad, formada no sólo por lo dicho sino también por lo sugerido, por el contexto del film: “documental o ficción, la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica, y se nota que no forzosamente corresponde a las afirmaciones de los dirigentes, los esquemas de los teóricos o las críticas de la oposición; en lugar de ilustrar sus ideas puede poner de relieve sus insuficiencias.”<sup>3</sup> Ferro comenzó también a definir una metodología, según la cual el film se observa “como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico: no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite.”<sup>4</sup> De esta manera, Ferro analizará todo tipo de géneros, desde noticiarios hasta ficción, tomando bien los films completos, bien fragmentos que permitan elaborar series (por ejemplo, las filmaciones de manifestaciones populares en Petrogrado en noticiarios entre febrero y octubre de 1917). Esta metodología implica trabajar no sólo con los elementos del film sino con los factores extra-fílmicos: producción, público, crítica, sistema político, contexto social e histórico.

Otro autor destacado en los comienzos del campo, Pierre Sorlin, reconociendo las particularidades y límites de esta fuente, argumenta que en el plano de la información el cine puede aportar al menos tres cosas: “un conocimiento más preciso de un universo que ya no es el nuestro, una comparación en el espacio y el tiempo, y un clavado al pasado.”<sup>5</sup> El tipo de análisis que propone Sorlin se enfoca, más que en lo que las películas narran, en los enunciados y en los modos de enunciación, esa “puesta en marcha de un proceso tanto social (el contexto donde opera la comunicación) como práctico (la manera en que los elementos disponibles se estructuran en un todo).”<sup>6</sup>

### La historia representada en el cine

Pero la relación entre cine e historia no se acaba en la utilización del cine como herramienta para conocer el pasado. Como han recalcado Ferro y Sorlin, el cine es un *agente de la historia*, un vehículo privilegiado de las representaciones de la realidad y del pasado de cada sociedad y un elemento que es capaz a la vez de irrumpir en esas representaciones para transformarlas. Sorlin pone de relieve cómo

---

<sup>3</sup> Marc Ferro. *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Critica, 2000. p 37.

<sup>4</sup> *Ibidem*. P 39.

<sup>5</sup> Pierre Sorlin. “El cine, reto para el historiador”, *Revista Istor*, nº 20, Año V. 2005, en línea [http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_20/dossier1.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf), p 19

<sup>6</sup> *Ibidem*. p 28

## Historia y cine: un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad / representación

las imágenes cinematográficas actúan en función de la fuerte carga emocional e ideológica que conllevan. Considera al cine como un elemento central en el desarrollo del siglo XX, ya que definió nuevas formas de acceder al pasado: aportó la materialidad de lo cotidiano, le puso un rostro a hechos, personajes y lugares a través de los noticiarios primero y de las ficciones después, dio una dimensión del espacio y de las prácticas de otros tiempos. En síntesis, “el cine, junto con otros medios masivos, estableció los polos del conocimiento histórico frecuente, definió lo que cada uno sabía del pasado. Y le dio una forma llena de imágenes a este conocimiento (...)”<sup>7</sup> De esto se desprende la estrecha relación entre las representaciones sociales y el cine, hecho que hace insoslayable a este último en el abordaje histórico.

En este punto se hace necesario hablar del cine cuya temática está dada por la historia. El historiador de origen norteamericano Robert Rosenstone realizó interesantes aportes para pensar el modo en que las películas se apropian de y narran el pasado. Parte de la idea de que los films reconstruyen la realidad y el pasado de una manera distinta de la que lo hacen los textos escritos, por lo que no están sometidas a las mismas reglas. De esto se desprende que “la historia en la pantalla será un pasado diferente al que proporciona la historia escrita y que, necesariamente, transgredirá las normas de esta última.”<sup>8</sup> Según el autor, los films históricos se dividen en tres grupos: los que tratan a la historia como drama, como documento, o como experimentación. Pueden estar inscriptos en un modo narrativo tradicional, si pretenden “esconder los hilos” y hacer aparecer a las imágenes como idénticas a la realidad, o experimental, si implican la reflexión y la puesta en cuestión de la idea de historia. Ahora bien, todos utilizan los recursos cinematográficos para construir su relato: “El cine debe resumir, generalizar y simbolizar con imágenes. Lo más que podemos esperar es que el conocimiento histórico sea resumido mediante imágenes apropiadas.”<sup>9</sup>

De esta manera, según Clara Kriger, el mayor aporte de Rosenstone consiste en “entender el cine histórico como un relato donde se construye la Historia, donde se agitan las mismas problemáticas que en derredor de cualquier discurso histórico. En el caso de los filmes se suman las dificultades que derivan de sus características propias del lenguaje audiovisual.”<sup>10</sup>

La tarea de los historiadores en este marco sería, siguiendo la línea planteada por Rosenstone, por un lado aprender a leer el lenguaje cinematográfico y luego, en base al conocimiento preexistente del tema, apreciar el valor del film.

En la actualidad la historiografía ha ampliado considerablemente el acervo documental al cual se remite. La incorporación del cine como fuente ya forma una parte importante del campo. Sin embargo el desafío se presenta a la hora de elaborar

---

<sup>7</sup> Pierre Sorlin. Op. Cit., p 35

<sup>8</sup> Robert Rosenstone. *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997, p 55.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p 59.

<sup>10</sup> Clara Kriger. Op. Cit., p 57

herramientas de abordaje precisas, teniendo en cuenta las particularidades del lenguaje audiovisual y la el modo en que funciona la construcción de sentidos a través del mismo. Si tomamos como válido el postulado del cine como agente de la historia, es decir, como vehículo de discursos sobre la sociedad y herramienta de construcción de sentidos sobre la misma, una de las posibles vías de acceso a dichas particularidades se encuentra en el problema en torno a la relación entre las nociones de realidad y representación. Conocer las formas en que estos sentidos circulan y son construidos como una vía para su análisis.

### Entre lo real y lo representado, el cine

El cine nos muestra, la mayoría de las veces, un mundo similar al que habitamos, similitud que, independientemente del argumento o la narración, está presente en la materialidad de los cuerpos y los sonidos. Si reducimos la escala de análisis al cine documental, la relación se vuelve más estrecha todavía: el documental – como registro o como discurso – posee una suerte de compromiso con lo real que proviene tanto desde sus propias búsquedas como de las expectativas del público.

Pero ¿cómo se establece la relación entre el cine y lo real? ¿Es un vínculo directo, transparente o, por el contrario un artificio mediatizado por la tecnología o emanado de la imaginación del cineasta? Javier Campo estableció en un libro<sup>11</sup> reciente un breve estado de la cuestión, dividiendo el panorama entre, por un lado los estudios que hasta entrados los años sesenta sostuvieron la transparencia de la representación cinematográfica frente a la realidad y por otro lado planteamientos emanados del estructuralismo, para los que prima el carácter de construcción condicionada por criterios culturales. Seguiré ese esquema con algunos agregados. La invención de la fotografía y posteriormente del cine supusieron una transformación en los modos de representar lo real: ya no se trataba de lo que el artista percibía y plasmaba en la tela o en la piedra, sino que el proceso de reproducción pasó a ser técnico, en gran medida autonomizado del hombre. En una cultura, la de fines del siglo XIX, para la que el conocimiento positivo de la realidad a través de la ciencia y la técnica era un valor en auge, la fotografía se presentaba como más confiable ya no sólo ante la pintura o la escultura, sino también ante la propia vista humana. Elizabeth Cowie señala que la fotografía y el cine poseen dos deseos distintos de realidad: la “realidad atrapada y revisable para el análisis”, es decir, el conocimiento de lo real, y por otro lado el deseo de la realidad como imagen-espectáculo.<sup>12</sup> Ver seguía siendo el medio de conocimiento privilegiado, pero el ojo humano, territorio de la subjetividad y por ende de lo falible, pasó a ser ayudado por medios técnicos, objetivos. Según Cowie “aunque el “referente” ya no es un dominio conocible a través de los sentidos físicos, y especialmente la vista, la demanda de

---

<sup>11</sup> Campo, Javier. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Bs As, Imago Mundi, 2012.

<sup>12</sup> Elizabeth Cowie. “El espectáculo de los hechos y el deseo de realidad”, trad. Soledad Pardo, *Revista Cine Documental*, Número 9. Bs.As, Año 2014, p. 150-151.

## Historia y cine: un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad / representación

una referencialidad -y con ello un imperativo realista- sigue siendo clara y es central para la aparición de la fotografía y la cinematografía, que ahora se transforman (...) en los garantes de lo real.”<sup>13</sup>

Motivados por aquel optimismo que aseguraba un mundo asible y conocible, muchos de los primeros teóricos concibieron al cine como un instrumento y un arte capaz de mostrar lo real como a través de una “ventana abierta al mundo”, por tomar la conocida expresión de André Bazin.

De esta manera, tomando el planteo de Javier Campo, “buena parte de los estudios de cine hasta bien entrados los años sesenta consideraron a la relación realidad-representación como directa, 'transparente' (...)”<sup>14</sup> debido a que suponían a la realidad como lo *a priori*, el dato dado al que la cámara registraba idéntico.

De esta concepción surgen nociones como la del “testigo u observador invisible”, que según David Bordwell “se convirtió en la respuesta para todo por parte de la teoría fílmica clásica, incluyendo problemas relacionados con el espacio, el autor, el punto de vista y la narración.”<sup>15</sup> El observador invisible implica que la cámara sea una suerte de ojo que atestigua la acción del film, inmovilizado en el eje de acción, cuyos movimientos imitarían el proceso psicológico de la atención humana. Para Bordwell, este modelo adolece de ciertos “fallos empíricos”: “Debe ignorar muchas técnicas estilizadas que no pueden corresponder a un proceso óptico (...). Presupone un montaje continuado (...). Olvida que incluso en las películas ordinarias, la posición de la cámara varía en formas que no pueden atribuirse a un cambio en la atención del espectador (...).” Más graves son las “dificultades teóricas” que observa: “El modelo del testigo imaginario olvida que en el cine la narración de ficción comienza no con el encuadre de una acción preexistente sino con la construcción de una acción.”<sup>16</sup> Podemos agregar que en el caso del documental la elección de la toma también se presenta mediada por una construcción, no sólo desde el encuadre sino también desde los preparativos para poder realizar dicha toma, que ya están interviniendo en el registro.

La visión que identificaba sin matices realidad y representación cinematográfica comenzó a ser cuestionada a mediados de los años sesenta desde diversos flancos. Por un lado aquellos realizadores que comenzaron a explorar modos de narración alternativos a *Hollywood*, por ejemplo poniendo de relieve la presencia de la cámara y con esto la naturaleza construida del film, como puede ser el caso de Godard, o las marcas de subjetividad presentes por ejemplo en el cine de Jonas Mekas. Por otro lado, los aportes desde campos como la sociología, el psicoanálisis o la semiótica en la teoría cinematográfica contribuyeron a repensar el vínculo del cine con lo real a partir de la idea de construcción y de los condicionantes sociales y subjetivos para que una determinada representación cobre estatus de verdad. Para ejemplificar este

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>14</sup> Javier Campo. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>15</sup> David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona-BsAs-México, Paidós, 1996, p. 9.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 10-11.

## Emilce Fabricio

punto Campo retoma a Pierre Sorlin y a Jean Mitry: “para Sorlin hacer cine ya no se trata de sostener un espejo frente a la naturaleza (como pedía Kracauer), sino de configurar ‘realidades’ que respondan a principios, cánones y patrones culturales de una determinada época”. Para la concepción de Mitry “el cine siempre dice algo acerca del mundo y no ‘refleja’ porque en ese supuesto ‘reflejo’ ya hay una construcción particular de lo real observado.”<sup>17</sup>

De esta manera la representación cinematográfica comenzó a recuperar su dimensión simbólica: incapaz de reproducir lo real pero capaz de generar sus sentidos.

### Cine documental

El cine documental me parece un campo productivo para observar cómo funciona la construcción de sentidos sobre lo real, por la particular relación que ha establecido desde sus comienzos con esta noción. El tópico realidad/representación muestra quizá con mayor precisión su densidad cuando se refiere al cine documental, sobre todo debido a los preconceptos asociados a este tipo de discurso.

Comenzaré este apartado por una aclaración. El uso del término “género” para definir al documental es discutido, ya que se trata de una práctica sin pautas tan rigurosas como las que sirven para delimitar los géneros cinematográficos creados por el modelo clásico de *Hollywood*, al tiempo que abarca una heterogeneidad mayor. El término no-ficción quizá sea más apropiado, porque abarca prácticas diversas, desde el documental informativo hasta el cine ensayo, lírico, subjetivo. Sin necesidad de entrar en un análisis exhaustivo, en este trabajo utilizaré los términos cine documental y no-ficción de manera intercambiable para designar ese conjunto de prácticas cinematográficas heterogéneas cuyo denominador común es su apelación directa a lo real, tanto como material o materia prima, cuanto como objeto de estudio (sea para mostrarlo, analizarlo, interrogarlo, intervenirlo). Por otro lado, la distinción entre cine de ficción y cine documental se da también a partir de las expectativas del público ante los films, que exige al documental el compromiso con la verdad como rasgo determinante incluso de la “calidad” de la película.

Por esto mismo el cine de no-ficción presenta un punto sensible a las reflexiones en torno a los criterios de realidad y representación antes mencionados. Javier Campo señala que, a diferencia de la teoría fílmica tradicional, “los estudios del cine documental nacieron kantianos”<sup>18</sup> refiriéndose a la postura acerca del conocimiento según la cual la relación entre el sujeto que conoce y el objeto conocido está mediada siempre por la razón. Específicamente se refiere al libro de Paul Rotha de 1936 *Documentary film*, en el cual dicho autor postula que “la transparencia en la representación es absolutamente imposible de lograr, siempre se trata del punto de vista de un sujeto situado culturalmente”<sup>19</sup> Esta idea instalada tempranamente es la

---

<sup>17</sup> Javier Campo. Op. Cit, p. 11 – 12.

<sup>18</sup> Javier Campo. Op. Cit., p. 15.

<sup>19</sup> Ibídem, p. 15.

## Historia y cine: un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad / representación

del film como una construcción, que a partir de los años ochenta diversos investigadores siguieron desarrollando. Campo cita entre otros a Brian Winston, de quien se desprende la noción de que “el documental pretende dar forma y ordenamiento a aquello que no lo tiene *per se*.”<sup>20</sup>

De esta manera podemos ver la tensión inscripta en el documental: por un lado, su relación axial con lo real, a partir de lo cual se define y articula sus discursos; por otro lado su cualidad de arte y con ella de artificio, de constructo. En otro artículo, Campo advierte sobre el peligro inherente a esta cuestión, conducente a veces a posiciones extremas, las cuales, empeñadas en refutar los viejos axiomas que identificaban plenamente realidad y representación llegan a afirmar la subjetividad absoluta de la imagen documental. Para esclarecer este punto, recurre a Barthes: “Llamo *referente fotográfico* (...) a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. (...) nunca puedo negar en la fotografía que *la cosa haya estado allí*.”<sup>21</sup> El referente funcionaría como el nexo entre realidad e imagen, un dato indiscutible, aunque su sentido pueda ser interpretado, manipulado, tergiversado. Aunque sea incomunicable, irreproducible, la realidad es un dato presente en el cine documental.

Al analizar las que plantea como “funciones del documental”, Michael Renov señala: “aún al ver la película más *verité* deberíamos recordar, con Magritte, que esto tampoco es una pipa. (...) Nuestros intentos de ‘fijar’ en el celuloide lo que se sitúa delante de la cámara – nosotros mismos o miembros de otras culturas – son esfuerzos frágiles, si no totalmente faltos de sinceridad. Siempre se inmiscuyen cuestiones de selección (qué ángulo, toma, movimiento de cámara, va a servir más); y los resultados son, efectivamente, *mediados*, la consecuencia de múltiples intervenciones que necesariamente *se interponen* entre el signo cinematográfico (lo que vemos en la pantalla) y su referente (lo que existió en el mundo).”<sup>22</sup> Renov utiliza (y subraya) los conceptos de mediación e interposición, y de esta manera no vacía la dimensión de realidad del documental sino que la matiza y complejiza.

El documental es un discurso sobre la realidad, atravesado por otros discursos y por su especificidad histórica, y puede ser un elemento activo, *praxis*, al intervenir sobre la misma. No han sido pocos los ejemplos de esto último en la historia del documental desde los años veinte. Incapaz de representar la realidad, pero deseoso de lograrlo, el documental puede (sobre todo cuando es consciente de esa carencia) trabajar con el signo cinematográfico ligado a lo real para dotarlos de un nuevo sentido.

Ahora bien, se hace preciso considerar el aporte que puede realizar el cine documental al campo de la historia teniendo en cuenta los lineamientos esbozados. Propongo que el documental puede ser un territorio fecundo para la exploración de

---

<sup>20</sup> *Ibídem*, p. 16.

<sup>21</sup> *Ibídem*, p. 222.

<sup>22</sup> Michael Renov, “Hacia una poética del documental” (Trad. Soledad Pardo), *Revista On-Line Cine Documental*, Número 1. Bs. As. Primer Semestre 2010 [www.revista.cinedocumental.com.ar](http://www.revista.cinedocumental.com.ar), p. 13 – 14.

## Emilce Fabricio

aquel doble carácter del cine que reviste importancia para la historia: tanto como fuente en sí mismo cuanto como portador de discursos e interpretaciones sobre el pasado.

Para iluminar este punto me gustaría desarrollar algunas observaciones sobre *Acto para la liberación*, la segunda parte de *La hora de los hornos* (grupo Cine Liberación, 1966-68, 260'). Se trata de un documento ampliamente revisado y discutido. Formó parte, durante las décadas de 1960 y 1970, de un contexto de intensa producción de cine de corte político-militante, en consonancia con las tendencias del llamado *Nuevo Cine Latinoamericano*, en la que el documental tuvo una importante presencia e influencia.

*Acto para la liberación*, funciona no sólo como instrumento contrainformativo sino también a la manera de lo que hoy llamaríamos, con Foucault, una “caja de herramientas”, es decir, con propuestas concretas para el establecimiento de tácticas de lucha. Para esto, el film esboza un recorrido por su pasado reciente, marcando tres momentos: el 17 de octubre de 1945 como instancia fundacional del movimiento de masas, los dos primeros gobiernos de Perón y su destitución, y el periodo conocido como “la resistencia”. Como ha señalado Mestman<sup>23</sup> esta parte del film estaba pensada para ser proyectada en ambientes de trabajadores y militantes vinculados al movimiento obrero, por lo que este desarrollo se presentaba a fines pedagógicos, llevando a los trabajadores lo que se consideraba el conocimiento verdadero de su propia historia, como a fines tácticos, para analizar posibles vías de acción a la vez que para motorizar la rebelión.

De esto se desprenden dos tratamientos (posibles y complementarios) para la fuente. Por un lado nos sirve como observatorio de una versión del pasado peronista construida en un marco teórico que retoma elementos de la izquierda nacional y el peronismo revolucionario. La misma no se plantea como una periodización sino que construye cuidadosamente su discurso buscando resaltar los elementos más populares y combativos del contexto de las dos primeras presidencias de Perón. Se configura así una relectura del peronismo que, si bien mantiene una referencia fuerte a la figura del líder como aglutinador, se centra en el movimiento de masas trabajadoras que, según la argumentación del film, constituye una instancia de la lucha contra el imperialismo en el tercer mundo. A partir de esta interpretación del pasado la propuesta es establecer un horizonte de futuro en el que el peronismo alcance todo su potencial revolucionario.

La reconstrucción es clara, por ejemplo, en el uso de la idea de violencia. Desde la posición de Cine Liberación, habiendo ya atravesado las luchas de la resistencia peronista junto a las primeras experiencias de lucha armada, en un contexto internacional marcado por la revolución cubana y los conceptos de Fanon en relación a la descolonización en el tercer mundo, la violencia era una instancia central en la lucha política. El documental centra gran parte de su argumentación en

---

<sup>23</sup> Mestman, Mariano. “La exhibición del cine militante: Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación” en *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*, Susana Sel (compiladora) Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO, 2009.

## Historia y cine: un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad / representación

la necesidad de incorporar la violencia a las tácticas obreras. Por esto no sólo se centra en su presente, sino que rastrea en su pasado (un pasado nacional pero también el pasado particular del movimiento) y rescata elementos que sirvan para legitimar el uso de la violencia política. Ahora bien, sabemos que durante los primeros dos gobiernos peronistas este elemento no tenía la centralidad que cobraría posteriormente, sobre todo teniendo en cuenta la importancia dada a la supresión del conflicto de clases. Sin embargo, los realizadores buscan, y encuentran, fundamentos para instalar a la violencia política como un factor constitutivo del peronismo. Para esto se nutren de varias fuentes. Por una parte se reivindica a la figura de Eva Perón como “la portaestandarte de las capas más profundas y explotadas”, reproduciendo los fragmentos más apasionados de sus discursos frente a la plaza colmada de trabajadores, contribuyendo así a la construcción del mito nostálgico de la heroína popular. Por otro lado se retoma el discurso de Perón del 31 de agosto de 1955 durante el cual, habiendo agotado las instancias conciliadoras y ante la inminencia del golpe militar, el presidente realiza un llamado a las masas: “a la violencia hemos de contestar con una violencia mayor. La consigna, para todo peronista, esté aislado o esté dentro de una organización es contestar a una acción violenta con otra más violenta.”<sup>24</sup> Por otro lado se recurre a la mostración de la violencia popular (enfrentada a la violencia ilegítima de “la patronal” y el estado): imágenes de los militantes ofreciendo resistencia al golpe de estado de 1955, testimonios de los que allí estuvieron acerca de la represión sufrida. Así, en base a tal reinterpretación del pasado, aportan en su presente argumentos clave para la discusión dentro del propio peronismo acerca de qué tácticas y estrategias elaborar.

Esa sería entonces una forma de abordar esta parte del film, rastreando qué sentidos configura acerca del pasado. Otra forma sería buscar aquellos rastros del pasado que nos permitan acceder a aspectos que otras fuentes no permiten o no “muestran”. *Acto para la liberación* puede constituir, de hecho, un registro documental interesante para estudiar la organización del movimiento obrero en aquellos años, ya que recaba una importante cantidad de información sobre el mismo (testimonios orales, datos de ocupaciones fabriles, una cronología parcial de los planes de lucha, etc). En este caso, lo propicio sería estudiar esta fuente tanto en la peculiaridad de su materialidad fílmica, que brinda posibilidades diferenciadas (por ejemplo, trabajar la militancia durante la resistencia desde el registro de la subjetividad y la experiencia), a la vez que en triangulación con documentos de otra índole (escritos, orales, etc). Se podría generar así un nuevo corpus de conocimientos sobre el tema o bien, arrojar luz sobre aspectos hasta el momento no considerados.

Como podemos observar entonces, la forma en que se elaboran imágenes, versiones acerca de la realidad a través del cine, constituye una vía de acceso de gran riqueza para el trabajo historiográfico. El cine documental particularmente, por su ubicación ambigua en el eje realidad/representación puede cumplir un importante rol a la

---

<sup>24</sup> LHH, *Acto para la liberación*, 00:31:05

## Emilce Fabricio

hora de dilucidar el modo en que se construyeron dichos sentidos a la vez que aporta una nueva gama de apreciaciones disponibles respecto a la materialidad del pasado.

### Bibliografía

Bordwell David. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona-BsAs-México, Paidós, 1996.

Campo Javier. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Bs As, Imago Mundi, 2012.

Cowie Elizabeth. “El espectáculo de los hechos y el deseo de realidad”, trad. Pardo Soledad, *Revista Cine Documental*, Número 9. Bs.As, Año 2014.

Ferro Marc. *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Critica, 2000.

Kruger Clara. “Historia y cine. Una relación muy productiva”, *Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*, N° 4, año 1. Bs. As., septiembre de 2009.

Mestman Mariano. “La exhibición del cine militante: Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación” en *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*, Susana Sel (compiladora) Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO, 2009

Renov Michael. “Hacia una poética del documental” (Trad. Soledad Pardo), *Revista On-Line Cine Documental*, N° 1. Bs. As. Primer Semestre 2010

Rosestone Robert. *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997.

Sorlin Pierre. “El cine, reto para el historiador”, *Revista Istor*, N° 20, Año V. 2005, en línea [http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_20/dossier1.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf)

Recibido: 16/01/2016

Evaluado: 20/03/2016

Versión Final: 06/04/2016