

El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas¹

Cinema as an Object of Study of History:
Conceptual and Methodological Approaches

O cinema como objeto de estudo da história:
enfoques conceituais e metodológicos

Wilson Armando Acosta-Jiménez²

Resumen

Para la década de 1960 en el campo de la historia, las películas se configuraron en problema de estudio, por esto, se asumieron como fuentes que posibilitaron el análisis de las versiones del pasado y el cuestionamiento del presente. En este artículo de investigación se abordó la producción académica que desde la historia ha fundamentado teóricamente la investigación de las películas como objeto de las interpretaciones que han predominado sobre los pasados recientes y lejanos. En el texto se da cuenta de los trabajos pioneros, los desarrollos conceptuales y metodológicos en España y Latinoamérica, así como, los aportes analíticos para comprender las versiones del pasado que circulan en las películas.

Palabras clave

historia; cine; investigación histórica; teoría social; metodología

Abstract

During the 1960s, movies became subject of study in the field of history. As a result, they were assumed as sources that enabled the analysis of versions of the past and the questioning of the present. This research article addresses the academic production that, from a history standpoint, has offered the theoretical support for movies as an object of the interpretations that have predominated over the recent and distant past. The text accounts for pioneering works, the conceptual and methodological developments in Spain and Latin America, and the analytical contributions to understand the versions of the past circulating in the films.

Keywords

history; cinema; historical research; social theory; methodology

Resumo

Na década de 1960, no campo da história, os filmes se transformaram em problema de estudo, por isso foram assumidos como fontes que possibilitaram a análise das versões do passado e o questionamento do presente. Este artigo de pesquisa aborda a produção acadêmica que desde a história fundamentou teoricamente a pesquisa dos filmes como objeto das interpretações que predominam sobre passados recentes e longínquos. O texto dá conta dos trabalhos pioneiros, os desenvolvimentos conceituais e metodológicos na Espanha e América Latina, assim como as contribuições analíticas para compreender as versões do passado que circulam nos filmes.

Palavras chave

história; cinema; pesquisa histórica; teoria social; metodologia

Artículo recibido el 11 de agosto de 2016 y aprobado el 28 de julio de 2017

1 Este análisis forma parte de los desarrollos teóricos y metodológicos del proyecto de investigación de doctorado: *“Historia y educación del tiempo presente en la cinematografía latinoamericana del narcotráfico, entre 1990 y el 2010”*, que se realiza en el Doctorado Interinstitucional en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Universidad del Valle. El director del proyecto de investigación es el doctor Adolfo León Atehortúa Cruz.

2 Magister en Sociología de la Educación, profesor asociado del Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia, wacosta@pedagogica.edu.co.

Introducción

Un siglo después de la invención de las imágenes en movimiento, los medios visuales se han transformado indiscutiblemente en los principales conductores de mensajes históricos en nuestra cultura.

Rosenstone, 1995

En el campo de la investigación sociohistórica se han generado importantes debates y transformaciones desde la década de 1960, en los cuales los aportes de la lingüística y el análisis del discurso han problematizado los supuestos que sustentaban las ciencias sociales. En el transcurso de estas décadas se ampliaron los objetos de estudio, se integraron otras fuentes al análisis de los problemas sociales y se dio apertura a novedosos métodos de indagación y problematización del pasado (Cabrera Acosta, 2001 y 2002). Esto implicó ir transformando la mirada y la lectura de las fuentes que daban cuenta del devenir en el tiempo y en el espacio de las culturas. Sin ir más lejos, para el caso de la historia, el cine y la fotografía tomaron relevancia a la hora de configurarse en textos para la comprensión del pasado y el presente. En este proceso de indagación y acercamiento a estas fuentes, se exploró la imagen audiovisual como un documento histórico, que se observó en clave de interpretación del momento y el lugar donde se produjo, y de problematización de las referencias históricas a los conflictos sociales.

En la actualidad las imágenes cinematográficas han adquirido una importancia inusual en la forma como se gestionan y se disputan los significados de las memorias sociales, las identidades culturales y las representaciones del pasado común. Durante el siglo xx el cine se constituyó en un medio que masificó valores, comportamientos, ideologías y relatos sobre la sociedad urbana y la modernización de las culturas, y con la capacidad de incidir en la configuración del sentir, pensar y vivir de los sujetos en sociedad. Las imágenes audiovisuales se convirtieron a lo largo del siglo pasado y en lo que va del actual en un área para la reflexión y el conocimiento de los historiadores y científicos sociales,

a tal punto que la tarea de indagar el acontecer de los procesos sociohistóricos cuenta hoy con este objeto de estudio.

Esta preocupación por recuperar y comprender el pasado desde la máquina cinematográfica ha sido aceptada por las disciplinas sociales. Las películas proporcionan otras versiones del pasado y se pueden entender como “memorias relevantes”, que se analizan a la hora de reconstruir los procesos sociales que inciden en el presente. En las películas se incluyó el sentido del momento histórico y cultural de la producción, de tal forma que en la posteridad se presentaría como una visión única del mundo de la época en cuestión. Por esto, se consideran los filmes como dispositivos culturales que recrean y resignifican elementos simbólicos, espaciales, temporales y materiales que brindan indicios o huellas sobre el acontecer de las sociedades.

La cinematografía es una expresión que recoge el “sentido colectivo” de las manifestaciones políticas, sociales, económicas y culturales de un determinado momento del pasado y del presente que se visualiza en las imágenes audiovisuales. En la historia de las sociedades se evidencia cómo estas han generado formas de expresión por medio de las cuales se narran, se escuchan y se visibilizan las identidades, los conflictos, las disputas por poder y las transformaciones de los grupos sociales. En los siguientes apartados se caracterizan las perspectivas que desde la historia se han configurado en el análisis del cine.

Estudios pioneros sobre los rasgos ideológicos e históricos

El alemán Siegfried Kracauer fue considerado uno de los pioneros en indagar por las relaciones entre la producción filmica y las condiciones históricas (Lastra, 2010). El resultado de su trabajo fue la publicación, en 1946, del libro *De Caligari a Hitler*; en esta investigación se analizaron los filmes realizados en el periodo que comprende desde la presentación del filme *El gabinete del Dr. Caligari* (Alemania, Wiene, 1919) hasta la toma del poder por parte de Hitler (1933). Según Kracauer, en las películas de una nación se pueden identificar las características

ideológicas y las mentalidades de forma más explícita que en otras creaciones artísticas. El objetivo de este autor era demostrar que las tendencias psicológicas dominantes entre 1918 y 1933, en especial el nazismo, estarían presentes en las producciones fílmicas de la República de Weimar. Entre otros aspectos se estudiaron los rasgos ideológicos en el cine expresionista alemán y sus vínculos con el escenario político. Estas tendencias psicológicas

... fueron determinantes para configurar la manera como la sociedad alemana actuó durante la Segunda Guerra Mundial y parte de la postguerra. Se trata de un tipo de representación colectiva, arraigada en la intimidad emocional y psíquica de los alemanes, que se expresa ideológicamente tanto en la forma como en el contenido de los filmes. (Goyeneche Gómez, 2012, p. 394).

De acuerdo con Goyeneche Gómez (2012), la investigación de Kracauer es un antecedente para interpretar la articulación entre cultura, historia y cine. Esto se evidencia en las temáticas de los filmes y en cómo formaban parte de unas condiciones sociales:

La consecuencia fue el desamparo mental; persistieron en un tipo de vacío que se sumó a su obstinación psicológica. La conducta de la pequeña burguesía propiamente dicha fue particularmente notable. Comerciantes, pequeños propietarios y artesanos estaban tan saturados de resentimiento que no quisieron adaptarse. En vez de comprender que su adhesión a la democracia podría favorecer a su interés práctico, prefirieron, como los empleados, escuchar las promesas nazis. Su sometimiento a los nazis estaba basado en fijaciones emocionales más que en cualquier consideración objetiva de los hechos. De tal manera, detrás de la historia evidente de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones políticas, existe una historia secreta que abarca las tendencias íntimas del pueblo alemán. La demostración de esas tendencias por medio del cine alemán puede contribuir a la comprensión del poderío y de la ascensión de Hitler. (Kracauer, 1985, p. 19, citado en Goyeneche Gómez, 2012, p. 395).

La investigación de Kracauer fue el punto de partida en el campo de la historiografía, para el desarrollo

posterior de proyectos que estudiaron en el cine, entre otros asuntos, la conformación de identidades, los referentes de memoria histórica y las representaciones de los conflictos sociales. La apertura de este camino no ha sido fácil, pues hasta la década de 1960 en la historiografía de Europa, aparte del citado trabajo de Kracauer, no se habían desarrollado y fundamentado de manera amplia y profunda los estudios históricos a partir del cine. Por esto,

... la trascendencia de la utilidad de los estudios sobre los fenómenos históricos de fuentes de películas desde una perspectiva transdisciplinaria, podría ayudar en el desarrollo de una conciencia histórica crítica o, como él decía, para producir películas que efectivamente van a poner en práctica los objetivos culturales de las Naciones Unidas. (Nóvoa, 2008, p. 45).

Kracauer es el pionero en generar rupturas con la concepción de los historiadores y los científicos sociales que suponían que el cine no se podía estudiar como una fuente o documento del pasado, y que no hacía falta asumir el séptimo arte en cuanto a su relación con los procesos sociohistóricos que representaba. Según Nia Perivolaropoulou, para Kracauer de lo que se trata no es de mirar las películas para reforzar la identidad del sujeto; esto implicaría continuar con una concepción de saber histórico que se fundamentaría de

... las tradiciones, de ritos o de cualquier otra forma de transmisión de la memoria colectiva, sino que es la propia experiencia de los espectadores frente a la pantalla la que es capaz de provocar el abandono previo de algún tipo de saber y la que da lugar a otro tipo de conocimiento mediante la experiencia estética. Inmerso en ella, el sujeto no puede afirmarse como autónomo, sino como una experiencia de la alteridad. (Citado por Lastra, A. 2010).

Esta perspectiva será ampliada a partir de la década de 1960 por los estudios analíticos que realizaron los historiadores franceses Marc Ferro, Pierre Sorlin y el estadounidense Robert Rosenstone, quienes incidieron en el desarrollo y la fundamentación teórica y metodológica de las investigaciones que interrogan por las relaciones entre historia y cine.

Reflejo de los hechos sociales e históricos

El historiador Marc Ferro hizo un llamado de atención sobre cómo los filmes han influido en las sociedades y por qué se constituyeron en el punto de referencia para las nuevas generaciones sobre los grandes acontecimientos y los modos de vida de culturas lejanas y cercanas (1991, 1995 y 2008). Este autor se ubicó en la perspectiva de las transformaciones que se dieron en los estudios históricos en donde se asumieron elementos teóricos y metodológicos de la escuela de los Annales, que se distanciaban de criterios positivistas. Para Ferro, la cuestión de indagar sobre la visión fílmica de la historia es un problema importante que se justificó por el efecto que tienen las imágenes audiovisuales, a partir del desarrollo tecnológico que han alcanzado y por el tiempo que dedican las personas a mirar televisión o ir al cine, dejando de lado la lectura de libros.

Para Ferro, las versiones del pasado que circulan en la sociedad estarían producidas por las narrativas audiovisuales que se han masificado vertiginosamente y que representan los contextos políticos e ideológicos (Alvira, 2011). Este historiador rompió con la visión positivista en la mirada histórica de los filmes, que predominaba en los historiadores y en la ciudadanía en general, y recuerda como

... cuando se visiona una película que habla principalmente del pasado, para comenzar, la vemos con una mirada que yo denominaría positivista; mirada positivista que quiere decir erudita, una verificación de la autenticidad. Por ejemplo, en una película sobre los inicios de la Guerra del 14, si se ven los soldados con un casco (entonces no llevaban casco, sino casquete y hasta 1917 no cambiaron), y si saben esto y los espectadores son franceses, al ver el film con los soldados con casco en 1914, dirán: ¡Esto es falso! Esto quiere decir que, al mismo tiempo, están contentos, pero también sospechan. El espectador está contento porque, por vez primera, sabe alguna cosa. Sabe más que el que ha realizado la película, pero en cambio no tendrá confianza en el film. Esto es lo que llamo la mirada erudita. (Ferro, 1991, p. 4).

El historiador galo identificó cuatro ejes temáticos que contribuyeron al análisis del entramado complejo que culturalmente se constituyó entre historia y cine: el primero es la utilización del cine como documento para el estudio sistemático de las realidades históricas que se pretenden representar en los filmes, y además, los usos propios y las funciones que cumplen las películas en relación con los contextos sociales más amplios. Reconoció el cine como una fuente auxiliar de la historia, puesto que a través de la mirada y la lectura histórica de una película (documentales, noticieros o películas de ficción) se lograría hacer un “contra-análisis” de la sociedad. Este iría más allá de las temáticas explícitas del filme, y buscaría apropiarse de los datos históricos que son significativos, para desentrañar lo que es latente bajo lo aparente, y visibilizar lo no visible de las imágenes audiovisuales.

El segundo es la interpretación de los filmes como mecanismos que se encargan de agenciar una versión del acontecimiento histórico. Esto permitió que se reflexionara sobre la verdad y la confiabilidad de las representaciones del pasado, así como las formas en las que estas se ponen en escena y expresan de manera masiva los hechos históricos. (Goyeneche Gómez, 2012, p. 392). El cine se fue configurando como un agente de la historia, es decir, se puede indagar por su influencia y sus efectos en la cultura donde circula. Esto implicó acercarse a comprender.

El tercero es la problematización del lenguaje cinematográfico y las perspectivas estéticas que las producciones cinematográficas realizan de los procesos sociales y culturales en el tiempo. En palabras de Ferro, el cine de ficción y documental se establecen por una estética audiovisual que es atravesada por contenidos de tipo ideológico y político (2009). En consecuencia

... el cine de ficción se convirtió mucho más tarde en una segunda fuente..., tan importante como la primera, la documental..., El cine es un poco como las novelas en la literatura; es decir, entrega a menudo una verdad social tan grande como los discursos políticos. En los filmes de ficción muchas veces vemos hechos y análisis que no entregan ni los documentos oficiales ni los discursos ni las estadísticas. (1991, p. 5).

El cuarto y último eje es la indagación por el campo social y cultural en donde se producen y se apropian las películas, a partir de la caracterización de las formas como circulan las manifestaciones filmográficas en las sociedades. En el cine de ficción o documental se muestran las representaciones de un pasado que navega sobre el presente; de acuerdo con Ferro se lograría establecer una relación compleja entre el filme y sus condiciones de producción y divulgación, para preguntarnos por las sociedades de hoy y de ayer. Por esto, se asumió que

... además de lo específico de la expresión cinematográfica, se debe examinar en relación con la sociedad que la produce y la recibe, articulando producción, audiencia, crítica y sistema político. A su vez, para lograr una mejor comprensión de las imágenes se puede recurrir a las vías de abordaje que ofrecen otras disciplinas. (Goyeneche Gómez, 2012, p. 392).

Otro académico que se ha de tener en cuenta en el balance de producciones académicas, por sus elaboraciones conceptuales y metodológicas en el estudio de los vínculos entre cine e historia es Pierre Sorlin, quien dio importancia al enfoque sociohistórico en el análisis de las películas (1985; 2008). La metodología que desarrolló este sociólogo es el análisis de los signos (semiótica), con la cual va a profundizar en el abordaje del lenguaje, las imágenes, el montaje, los sonidos y los contenidos cinematográficos. Sorlin estudió los filmes como prácticas significantes que se problematizan en relación con las expresiones ideológicas y su contexto social. Es decir, las producciones cinematográficas muestran las interpretaciones que la sociedad tiene de sí misma y de los conflictos que en ella se presentan. Para este sociólogo, las películas que

... reconstruyen el pasado se refieren más a la sociedad que las ha realizado, a su contexto, que al acontecimiento histórico que intentan evocar. Aunque se refieran a temas históricos ocurridos anteriormente, los directores eligen aquellos eventos que tienen conexión con las circunstancias contemporáneas en las que están inmersos. Así, la lectura histórica y el análisis que los investigadores realizan sobre los films, constituyen una forma de aproximación a la manera en la que

individuos y grupos perciben su propia época. Un film es un montaje, una sucesión de puntos de vista y no una mirada neutral sobre las cosas. Además de producción de sentido, constituye un producto cultural, obra de un equipo inmerso en un medio cuyo lenguaje y orientaciones comparte. (Goyeneche Gómez, 2012, p. 393).

A diferencia de Kracauer, que concebía el filme como un mecanismo ideológico que refleja la mentalidad de una sociedad y su historia, Sorlin señaló que el cine no es solo un espejo de la realidad social, sino que las imágenes audiovisuales se configuraron como representaciones de esa realidad ya que “la cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son la realidad: son la vida percibida, reconstituida o imaginada por quienes hacen el film...” (Sorlin, 2008, p. 22). Este tipo de investigación implicó asumir que

La película, como todas las representaciones, es una simplificación y una interpretación, su elaboración depende de la personalidad de quien la realiza, de su conocimiento del tema, del destinatario al cual se dirige. Esto es válido para todos los documentos, textos o imágenes, pero no es tan visible con los textos como lo es con las películas. El cine ofrece a los historiadores un modo de reflexionar sobre las fuentes que utilizan y sobre los conceptos de los cuales se sirven. (Sorlin, 2008, p. 22).

Las películas explican el pasado y se relacionan con él

Como se ha señalado, la perspectiva de análisis de Ferro y Sorlin se centró en el estudio de las condiciones de enunciación de las formas y los contenidos de lo filmico; sin embargo, en este punto de la elaboración conceptual es de interés en este artículo presentar algunos de los planteamientos del historiador estadounidense Robert Rosenstone, quien se interesó por explicar cómo las películas se relacionan con la historia y no cómo la reflejan (Alvira, 2011, p. 138). Con este autor las preocupaciones por la indagación de las relaciones entre cine e historia se radicalizaron y tomaron un aire más profundo. Rosenstone (1995, 1997, 2008, 2013) se interesó por comprender cómo el medio audiovisual que está sujeto a los códigos de la narrativa de la ficción, se encarga de mostrar unas imágenes del pasado.

Por ello se hace necesario ir más allá de lo que implica la noción de Ferro: de algún modo el medio es neutro y un tema puede ser trasladado desde la página a la pantalla sin que se produzcan alteraciones significativas. Cambiar desde lo oral a lo escrito y a la pantalla, añadir imágenes, sonido, color, movimiento y drama, es alterar la forma en que leemos, vemos, percibimos y pensamos el pasado. Todos estos elementos son parte de la práctica de la historia en una película, para la que aún no disponemos de una apropiada etiqueta. Tampoco tenemos un buen conocimiento de sus coordenadas, cómo y dónde se sienta en el tiempo, el espacio y en relación con los otros discursos. (Rosenstone, 2008, p. 18).

En esta perspectiva se supuso que el cine histórico y de ficción no se puede considerar como una cuestión donde solo se le compara con la historia en su versión escrita, sino como una forma de contar sobre el pasado con unas “reglas” que son propias de su representación. Afirmando esto, la intención de Rosenstone es la de “mostrar cómo las películas refieren, interpretan y critican el ya existente conjunto de datos, argumentos y debates sobre el tema histórico filmado” (2008, p. 13). Esta perspectiva presumió que la película no es únicamente el reflejo de la sociedad y el pasado, sino que es historia en sí misma. Por lo cual, el futuro de la historia se ubicaría en los medios audiovisuales y no en los escritos.

Es claro que la experiencia de Rosenstone es particular, pues su campo de estudio es tanto la industria cinematográfica más grande del mundo como la población nacional más influenciada por este medio en los relatos sobre el pasado. Sus planteamientos coinciden con lo que un historiador estadounidense percibe en una sociedad que es la que ha recibido más información a través de las imágenes (cine y televisión) a partir del siglo XX y donde ambos medios sirvieron como control ideológico. Su análisis del cine se entendió como la labor de reconocer los entramados entre este y la historia, la posibilidad de los filmes como una vía legítima para hacer historia y la potencialidad de representar, interpretar, pensar y dar significado a las huellas del pasado. Para Marzorati, en este enfoque se propone que

... la historia no debe ser reconstruida únicamente en el papel, ya que a través de elementos como el sonido, la imagen, la emoción y el montaje, un film ofrecería otras versiones de los hechos y puede hacernos reflexionar sobre los mismos. La historia, aunque ciencia humana de lo particular y lo concreto, no puede entender el pasado sin crear abstracciones como revolución, progreso, modernización. Pero a diferencia de la palabra, la imagen fílmica no puede abstraer o generalizar. Esta es una característica de la representación fílmica del pasado: explicarlo a través de individuos, actuando dentro del proceso histórico, padeciéndolo o intentando transformarlo, a través de lo que denomina condensación. Para Rosenstone, el cine no reemplaza a la historia como disciplina, ni la complementa. Es colindante con ella, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como por ejemplo la tradición oral. (2008, p. 44)

Ahora bien, como ya se ha dicho y es del sentido común en el mundo globalizado y de vínculos transnacionales, las concepciones y las percepciones de sí y de los demás en lo individual y en lo colectivo están cada día más fabricadas por las imágenes que por las palabras. En este artículo, compartiendo la argumentación de Rosenstone, se apropió la postura que defiende un modo particular de mirar las películas históricas, por cuanto esto involucró:

Un modo basado en la idea de que el cine histórico es, en sí mismo, una forma de hacer historia, siempre y cuando entendamos “hacer historia” como el intento de dar sentido al pasado. Esta forma visual del pensamiento histórico no puede ser juzgada con los criterios que aplicamos a lo que sucede en la página sino que existe en una esfera separada, una que refiere, interpreta y, a menudo, desafía la historia escrita. En definitiva, debemos dejar de esperar que las películas hagan lo que (imaginamos que) los libros hacen. No debemos esperar que acierten con los hechos, o que presenten las diferentes caras de un problema, o que traten de manera imparcial todas las pruebas de un asunto o a todos los personajes o grupos que aparecen en una situación histórica, o que contextualicen histórica y detalladamente un acontecimiento. Debemos dejar de anhelar que las películas se conviertan en el espejo de una realidad

desaparecida que nos muestren el pasado tal y como fue. (Rosenstone, 2008, p. 10).

Las películas de los siglos xx y xxi contribuyeron a formar en los ciudadanos un cierto tipo de memoria y de valores históricos, puesto que se configuraron en objeto de estudio de los historiadores, dejaron de ser miradas como un asunto para el entretenimiento y se asumieron como textos de repercusión política y cultural. En palabras de Rosenstone, los directores de filmes fueron pretenciosos en la representación del pasado y en dar cuenta de las problemáticas sociales:

Los hermanos Taviani, afirma Marcia Landy, son igualmente ambiciosos en sus pretensiones históricas. En sus películas tratan problemas ya formulados por los historiadores como la subordinación, el regionalismo o la lucha de clases, situando estas cuestiones en sucesos desarrollados entre principios del siglo xix y mediados del xx. Y lo hacen en largometrajes que ni sentimentalizan ni monumentalizan el pasado, sino que se dedican a un “tratamiento de la historia predominantemente interrogativo, analítico e irónico...”. (2008, p. 17).

A este historiador le interesó que las investigaciones que tomaron como objeto de estudio las películas se caracterizaran en lo fundamental por entender cómo estas explican y se relacionan con los procesos históricos y no cómo los representan, aspecto que destacaban los citados historiadores Ferro y Sorlin. De allí, la necesidad de estar abiertos a las posibilidades que se han generado en los estudios históricos, a partir del giro lingüístico y el análisis del discurso como precursores de otras lógicas de leer y mirar la cinematografía en la problematización de las imágenes, que se alejan de los lugares comunes, y a la vez, continuar en la indagación de las películas como la expresión de una amplia gama de relatos, personajes, lugares, momentos y situaciones de la compleja realidad social, económica y política de las culturas (Martínez Gil, 2013, p. 367).

Tendencias históricas que han repercutido en las películas

Hasta aquí se evidenció cómo se fue posicionando en la investigación sociohistórica y cultural la concep-

ción del cine como documento histórico, por cuanto recrea un acontecimiento, se representa el escenario, la época de fondo y se da por sentado que toda producción fílmica responde a unas condiciones sociales. En efecto, del cine “histórico” no solo forman parte los estudios de las imágenes que muestran un pasado lejano, con sus respectivos acontecimientos, personajes y procesos sociales, sino que las filmografías de las últimas cuatro décadas del siglo xx se preocuparon por reconstruir el pasado más reciente, y este se ha constituido en la fuente para mirar y comprender los procesos históricos del presente, los problemas sociales relevantes, los conflictos geopolíticos y las transformaciones culturales que influyen en la vida diaria de las sociedades. Estos aspectos tomaron relevancia en los ámbitos académicos de España y Latinoamérica, como se evidenció en la realización de congresos internacionales, publicaciones, investigaciones de doctorado y centros de investigación que asumieron la tarea de analizar y profundizar en las relaciones entre cine e historia (Caparrós Lera, 2007).

En el contexto académico de España, las indagaciones que se consideran pioneras son las realizadas por los profesores Ángel Luis Hueso (1991 y 1998) y José María Caparrós Lera (1997 y 2007). Según Martínez Gil ya en el año 1977 el profesor Hueso publicó un artículo en la revista *Hispania* sobre el vínculo entre el cine y la historia actual; para 1996 la revista *Ayer* dedicó un monográfico sobre la relación entre “Imagen e Historia” (2013, p. 367). Por esto, de los aportes del profesor Hueso se destaca el “cine histórico” por la continuidad e importancia que alcanzó durante el siglo xx; al respecto, afirmó que “por todo ello es lógico que surgiera la necesidad creciente y permanente de investigar la significación de estos films y su evolución a lo largo de la historia del cine, que también es la de nuestro siglo” (Hueso, 1991, p. 13). Este autor contribuyó a la fundamentación del análisis que elabora sobre el impacto de cuatro perspectivas historiográficas del siglo xx en el ámbito cinematográfico: “el historicismo, la tradición romántica, la visión marxista de la historia y la ‘nueva Historia’, puesto que todos ellos han dejado su impronta en las imágenes con caracteres distintos pero, con un gran interés” (Hueso, 1991, p. 14).

De la tendencia historicista se señaló que su expresión en el cine fue la característica de ver el pasado de una sociedad

... a través de manifestaciones muy concretas, entre las que destacan de forma especial el mundo militar y los grandes personajes. Sería muy largo y fuera de contexto citar la infinidad de películas que han hecho de la guerra el ejemplo único de conocimiento del pasado; se podría extraer la creencia de que en otras épocas la sociedad estaba sumida en un conflicto continuo y vivía nada más que para él. Aquí se recogía también, como es lógico, la tendencia espectacular de este cine, que en los hechos de armas podía desarrollar todas sus posibilidades, a la vez que esta temática incidía sobre los matices de exaltación nacionalista de cada país (Hueso, 1991, p. 15).

Otro de los rasgos del historicismo en el cine fue el énfasis que puso en llevar a la pantalla las biografías de los “grandes” personajes de las sociedades. La crítica de Hueso a este tipo de filmes es que

... se ha concedido una atención tan radical a la figura a representar que se dejan de lado las claves del contexto histórico en el que se desarrolla; esta pérdida de perspectiva de conjunto la hemos visto en multitud de biografías (Hueso, 1991, p. 15).

De la tradición romántica, el profesor Hueso presentó cómo esta se desarrolló en el ámbito de la novela histórica durante los siglos XIX y XX, en dos perspectivas: “la amorosa y la aventurera”. Para su desarrollo en la cinematografía esta tradición se adaptó a las condiciones técnicas y narrativas, para contar sus relatos. Por esto dice que el cine histórico en esta versión se realizó en dos corrientes:

En primer lugar tendríamos películas en las que la lucha entre la ficción y la historia está equilibrada, de tal manera que podemos hablar de reinterpretación novelesca. Junto a ello se encontrarían las películas en las que el universo histórico ha desaparecido siendo sustituido por las aventuras, mejor diríamos por las correrías sin sentido y estereotipadas, de los personajes que tampoco son históricos sino en muchas ocasiones totalmente fantásticos. Como puede comprenderse fácilmente nos estamos refiriendo a la corriente denominada

péplum que a pesar de sus grandes defectos, no debemos descartar “a priori”, sino investigar con detenimiento a fin de constatar la presencia de una visión peculiar de la historia. (Hueso, 1991, p. 17)

El cuestionamiento a este tipo de películas es que pusieron a circular unas imágenes de las sociedades antiguas, al mejor estilo de Hollywood, que hicieron del pasado un espectáculo que promueve unos estereotipos sociales y culturales. Pero a la vez, esta filmografía logró la reconstrucción de las formas de vivir, los conflictos y los acontecimientos de una época lejana que contribuyó a problematizar los supuestos, las ideas y los conceptos que se tienen desde el presente en el que se producen estos filmes sobre, por ejemplo, el Imperio romano o la Antigua Grecia.

En cuanto a la incidencia de la historiografía marxista en el ámbito cinematográfico, Hueso señala cómo sus categorías y principios de análisis se “aplican” a lo largo del siglo XX de manera dispersa, y de acuerdo a los contextos sociales en los que se dieron las producciones fílmicas. Los directores de cine con influencia del marxismo como ideología y referente teórico de explicación del pasado no realizaron una filmografía homogénea, ni aún en la desaparecida Unión Soviética:

Será durante las décadas de los años 30 y 40, en que se lleva a sus últimos extremos los planteamientos del “realismo socialista”, cuando la interpretación histórica se encuentra muy mediatizada por la rigidez de los supuestos ideológicos, si bien se constata la inclinación a centrarse en etapas no muy lejanas cronológicamente (el mundo de la revolución, sobre todo), accediendo a otros momentos de la historia de forma puntual. Quizás uno de los modelos más significativos de esta vinculación entre la historiografía marxista y el cine histórico sean las obras que S. M. Eisenstein realiza al final de su vida, y sobre todo Alexander Nevski (1938). En ella encontramos una serie de matices muy representativos de la visión histórica, por encima de la realidad de los acontecimientos del pasado; así es muy llamativa la visión del personaje protagonista (al que da vida Nicolai Tcherkassov) como aglutinante de las masas populares y dinamizador de los sucesos del pasado. (Hueso, 1991, p. 17).

En esta filmografía Hueso profundiza en cómo estas se caracterizan por mostrar el conflicto y las contradicciones de las clases sociales; resaltaron y sobrevaloraron los hechos significativos del pasado reciente de la Revolución rusa, la conformación del ejército popular. El autor cuestionó en estos filmes la postura maniqueísta visible entre teutones y rusos, y llamó la atención sobre la concepción de *patria rusa* que se divulgaron en las canciones y en las escenas de amor y sacrificio por la nación. “Estos hechos históricos son interpretados desde una clara visión ideológica (que interesa a finales de los años 30) por encima de su vinculación a lo que fue la realidad del mundo medieval ruso” (1991, p. 17).

Y frente a la nueva historia, señala Hueso que no se puede negar cómo en las tres últimas décadas del siglo xx se presenciaron unos cambios importantes en la teoría y la metodología historiográfica, que fueron más allá de su campo disciplinar e incidieron en la producción y mirada de las películas con contenidos históricos. Este cine apropió una interpretación del pasado que se acercó a las mentalidades de los individuos y sus condiciones sociohistóricas, a la vida cotidiana y su relación con aspectos culturales y socioeconómicos que fueron estudiados desde la microhistoria.

Estos principios encuentran su aplicación en el mundo del cine, destacando algunas aportaciones individuales que merecen ser tenidas en cuenta. La última etapa del trabajo de Roberto Rossellini (llamada del “didactismo televisivo”) representa una aproximación y reconstitución de un mundo pasado a través de las grandes ideas que lo presidieron; de esta manera nos encontramos una serie de películas que por su título podrían parecer encuadrables en la corriente biográfica tradicional (Agustín de Hipona, Sócrates...) y que sin embargo, ponen de manifiesto una manera de entender la historia haciendo hincapié en los grandes principios y en los cambios mentales que se originan y singularizan en esos grandes hombres. Junto a ello destaca la concepción de la puesta en escena rosselliniana utilizando los recursos con una extremada sencillez que lleva a pensar en un enmascaramiento de lo fílmico. La utilización de un personaje individual en un contexto interesante y que es analizado a

través de sus ojos se da en *Molière* (1978) de Ariane Mnouchkine; pero no quedándose en ellos sino viendo los aspectos contrapuestos de la sociedad del Antiguo Régimen. (Hueso, 1991, p. 18).

En esta perspectiva, otro ejemplo de película que causó gran impacto por el relato que construyó del pasado de la sociedad medieval europea es *El retorno de Martin Guerre* (1984). Según Hueso, en este filme se apreció en todas sus dimensiones y complejidades

... la plasmación del mundo rural con sus tradiciones, costumbres, estructuras familiares, cultivos, etc. La transposición de los rasgos subyace en los acontecimientos, como el sometimiento de la mujer, los intereses económicos, la búsqueda (real o ficticia) de la verdad, se nos presenta con una sencillez que parece ser la única que podía desarrollarse realmente. (1991, p. 18).

Además del aporte de Hueso, en el contexto español se destaca el historiador Caparrós Lera, ya mencionado, quien de acuerdo con Martínez Gil utilizó “el film como herramienta de investigación para profundizar en el humanismo y ciencias sociales, considerándolo como testimonio de la sociedad, reflejo de las mentalidades y retrato de la evolución del mundo contemporáneo” (2013, p. 367). Por esto es importante reseñar su libro *100 películas sobre historia contemporánea* (Caparrós Lera, 1997), en donde analizó un centenar de películas que denomina como históricas, a partir de su experiencia en la enseñanza de la historia y del cine en la historia. Para Caparrós Lera, la labor de indagar por las relaciones entre cine e historia consistiría en un proceso de sustitución de los medios, es decir: “los cineastas, en lugar de escribir un libro, hacen textos de Historia Contemporánea a través de sus películas. Por eso, la interpretación de los filmes, para fijar su verdadero sentido, pertenece también al arte de la hermenéutica” (2007, p. 35). De estas reflexiones sobre los estudios históricos y el cine en España, finaliza haciendo referencia a la publicación *Shlomo Sand* (2004), citada por Martínez Gil, en donde

... se organiza en torno al modo en que el cine ha tratado los grandes temas definitorios del siglo, como la democracia, la guerra, la revolución, la

lucha de clases y las crisis, el fascismo y el nazismo, la guerra fría y el peligro nuclear y, en fin, el colonialismo. Partiendo de la idea de que “los centenares de millares de representaciones que las masas han ‘visionado’ desde que naciera el cine, han ido modelando con el paso de los años una parte de su conciencia y su sensibilidad históricas”, el autor concluye, siguiendo a William Hughes (Smith, 1976), que “el cine de ficción podrá ser un activo privilegiado a la hora de revelar los códigos culturales y las contradicciones ideológicas que operan en la conciencia social de una época determinada, los mitos que alimentan las creencias colectivas, las maneras de pensar y las normas morales dominantes” (Sand, 2004, pp. 18 y 492. Citado por Martínez Gil, 2013, p. 367).

Esta es una muestra de la producción académica española sobre las investigaciones que abordan los vínculos entre cine e historia en el siglo xx. Aún queda por ampliar los trabajos más recientes que han continuado desarrollando esta área de indagación.

Aportes metodológicos

En este apartado se identifican los aportes metodológicos de las indagaciones históricas sobre el cine como fuente desde Latinoamérica, con el ánimo de justificar la importancia que cobran estos análisis en un sentido político y cultural. Es clave que para avanzar en este aspecto se ponga “énfasis en dos dimensiones fundamentales: una mayor articulación de lo audiovisual con otras fuentes y el recurso a la teoría fílmica (y la historia del cine) como disciplina auxiliar” (Alvira, 2011, p. 146). Para no reiterar los planteamientos de los estudios citados en los apartados anteriores, conviene centrarse en el caso de las investigaciones sobre cine e historia en el contexto latinoamericano. Estos estudios se lograron consolidar como un ámbito propio de problematización que se ajustó a las condiciones sociohistóricas e intelectuales del continente, con importantes desarrollos en las metodologías. Por lo mismo, esto generó que se asumieran criterios metodológicos que proponen, entre otros asuntos, la idea de superar las lecturas históricas del cine como si esta fuera una transcripción del texto escrito en imágenes:

... uno de los mayores problemas al utilizar el cine como fuente es el de hacer un adecuado análisis de los recursos propios del lenguaje cinematográfico, que permitirían recuperar más ajustadamente las “formas de representar” en el cine. Afrontar el desafío de analizar cómo se muestra, además de qué se muestra. Aunque el cine y la historia, junto con la literatura, compartan una forma de narrar -el relato- el cine incluye una multitud de elementos desconocidos para la historia escrita. Como ya lo advirtió Hayden White, los historiadores deben estar atentos a los problemas que requieren las imágenes visuales, ya que su “lectura” requiere el conocimiento de un lenguaje y un modo discursivo diferentes a aquellos usados en el discurso verbal. (Alvira, 2011, p. 146).

Las contribuciones de los estudios históricos en Latinoamérica a partir de las producciones cinematográficas han sido recientes en relación con otras historiografías, como ya se anotó. Estos trabajos forman parte del acumulado analítico que circula en artículos, libros, ponencias y seminarios de pregrado y posgrado, que por su diversidad de contenidos y metodologías sería pretencioso querer incluir en este balance. Por esto, se hace referencia a los trabajos que en Argentina, México y Colombia han aportado con elaboraciones metodológicas al examen del pasado en los filmes.

Argentina

En el caso argentino, el profesor Alvira llama la atención sobre los trabajos de historia y filmes que lograron superar con “éxito la barrera del lenguaje que el cine presenta a los historiadores y que además han completado su análisis recurriendo a otro tipo de documentos” (2011, p. 147). En el balance de producción académica sobre esta temática que hace de su país, referencia los trabajos de Mestman (2008), Manzano (2001 y 2004) y Kriger (2009). De los dos primeros investigadores, se desataca cómo estos indagaron por el cine argentino que se relacionó

... con las organizaciones políticas y político-militares de las décadas del sesenta y setenta en Argentina, destacando el cine como un agente de la historia, en tanto estas expresiones cinematográficas encarnadas en Cine Liberación o Cine

de la Base, entre otros grupos, formaban parte de proyectos políticos concretos, además de surgir en el marco de una radicalización política de las vanguardias artísticas en el Tercer Mundo. Para estos colectivos cinematográficos, la búsqueda formal era tan importante como el contenido de las obras, o mejor dicho, la forma de comunicar era tan política como lo que se comunicaba. De modo que el estudio no se reduce a una rigurosa contextualización en términos históricos, políticos y culturales, sino que incluye un análisis de las opciones estético narrativas, a la vez que se apoya en una importante cantidad de otras fuentes, como relatos orales y documentos de las organizaciones. (Alvira, 2011, p. 148).

De Manzano (2001) se resaltó que introdujo las cuestiones de género en los estudios históricos del discurso cinematográfico. En el artículo al que se hace referencia, la autora mostró cómo se representó a las mujeres trabajadoras en una serie de películas del periodo clásico del cine argentino. Con este trabajo, profundizó en las “figuras” en torno a las mujeres trabajadoras creadas por el cine argentino, afirmando que con y a partir de ellas “es posible acceder a un conjunto de discursos sociales en torno a las trabajadoras” (Manzano, 2001, p. 268; citado en Alvira, 2011, p. 148). En el trabajo de investigación de Kriger (2009), este se centró en la preocupación por comprender las relaciones que se configuraron entre “el Estado y la cinematografía argentina durante el primer peronismo (1943-1955) y las formas en que la presencia del Estado se vislumbró en las pantallas a través de las diversas películas del período” (Alvira, 2011, p. 149). En esta investigación, según Alvira, la autora cuestionó la idea que circula sobre el cine del peronismo como un asunto de propaganda y censura política. A través de este estudio y el marco teórico que lo orientó, se fue más allá del análisis de los filmes y se relacionó con la problematización de otras fuentes, como “publicaciones periódicas seriadas, cifras oficiales, y diarios de sesiones”. El aporte de Kriger a la investigación histórica a partir del cine es que demostró como

... las películas estaban condicionadas por una lógica comercial tanto o más que una lógica política o de acumulación cultural. Kriger encuentra además

en estos relatos elementos textuales fuertemente enlazados con la serie social (el contexto), en tal grado que hacen insostenible la hipótesis acerca del cine de este período como “pasatista”. Comprueba además, la aparición de elementos modernizadores del lenguaje y los formatos cinematográficos, e incluso algunas películas las considera una bisagra entre los modelos anteriores y las propuestas innovadoras que se consolidarían en los años sesenta. (Alvira, 2011, p. 149).

Además de lo que menciona Alvira, en el contexto argentino se referencian dos publicaciones que dan cuenta de la importancia que adquirió el estudio de las relaciones entre cine e historia. La primera, es el libro compilado por Feld y Stites Mor (2009) con el título *El pasado que miramos*, en donde las autoras presentaron un volumen con artículos de especialistas, que contribuyeron a reflexionar sobre las maneras como se han utilizado las imágenes (fotografía y cine) en la configuración de la memoria social en la Argentina de la posdictadura. En el prólogo a cargo del filósofo Andreas Huysen, se señaló que

El medio de este libro es [...] el lenguaje de y sobre todos los medios de expresión de la memoria: la declaración, el testimonio, la autobiografía, la fotografía, el cine, el documental, la televisión. Centrándose en los medios visuales, los ensayos de este libro, con sus diversos estilos y enfoques, intentan comprender las relaciones entre lenguaje verbal e imagen, historia y memoria, hecho y ficción. Con esta misión, el libro evita caer en la trampa que acecha a gran parte de la bibliografía contemporánea sobre la memoria: creer en la completa autenticidad, en todo momento, de la voz del testigo. Y no se abstiene de señalar las mitificaciones y compulsiones a la repetición en el proceso de recordar a los desaparecidos a través de la fotografía, el cine y la televisión. (2009, p. 21).

La segunda publicación es *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*, libro electrónico coordinado por Lusnich (2012), en donde se examinó cómo en el cine latinoamericano se contaron algunos de los acontecimientos más importantes de la historia política del continente, a partir de unas narrativas ficcionales y otras de carácter documental.

Entre estas se ubican los procesos revolucionarios que dieron origen a las gestas de independencia de los latinoamericanos, de los gobiernos monárquicos de España y Portugal a inicios del siglo XIX, y cómo se mostraron en las primeras décadas del siglo pasado en las narrativas audiovisuales que expresaban la

... oposición radical a gobiernos dictatoriales y a situaciones de exclusión de amplios o acotados segmentos de la población (la Revolución Mexicana, los movimientos indígenas y rurales en Brasil y Argentina, las huelgas y luchas reivindicatorias de obreros en los espacios urbanos, particularmente), se constituyeron en núcleos expresivos y semánticos que produjeron numerosos títulos en el período clásico-industrial y en las cinematografías de mayor crecimiento en la región: Argentina, Brasil y México. (Lusnich, 2012, p. 4).

En esta publicación se referencian cuatro investigaciones sobre el pasado de los argentinos en el cine que dan cuenta de las representaciones de la revolución independentista en el período silente (Cuarterolo, 2012), el proceso de independencia del poder español al dominio de la frontera interior, como claves textuales de los filmes de ambientación histórica realizados en el período clásico-industrial (Lusnich, 2012), la representación de los conflictos del interior del país en el cine clásico-industrial (Sala, 2012) y el análisis de *Las aguas bajan turbias* como una película revolucionaria a ambos lados del Atlántico (Garavelli, 2012). En estos estudios se identificó como aporte metodológico la preocupación por relacionar la configuración de la cinematografía argentina, en el denominado período clásico del cine, con las condiciones políticas, culturales e ideológicas que incidieron en la configuración de imaginarios colectivos sobre la identidad nacional, relatos fundacionales sobre la “Nación” y la difusión de una memoria oficial.

México

Lusnich (2012) referencia tres investigaciones que aportan a identificar los desarrollos metodológicos en los estudios mexicanos, sobre los filmes como fuentes históricas. La primera, es la propuesta de Fregoso Valdez (2012) que analizó lo que fue el

zapatismo como un movimiento revolucionario de los sectores campesino e indígena como respuesta a la discriminación, explotación y dominación de las élites de la sociedad. A partir de esta contextualización sociohistórica de México de la década de 1910, la investigadora Fregoso Valdez planteó cómo el cine fue un medio que las facciones revolucionarias habían utilizado para registrar sus incursiones, sin embargo, el Ejército Libertador del Sur lo utilizó en menor medida. Y es a partir de estos presupuestos que Fregoso Valdez propuso que la investigación repasaría “brevemente la poco conocida filmografía zapatista desde sus orígenes, haciendo hincapié en la manera que estos materiales filmicos hacían propaganda al interior del país [sic] en pro y en contra del Ejército libertador del sur” (2012, p. 94).

La segunda investigación fue la propuesta de Piedras (2012) que estudió la forma como se representó en el cine mexicano de las décadas de 1930 y 1940, la revolución de este país. Asume como criterio metodológico en la interpretación de las películas que estas no se miran “directamente como el ‘reflejo’ del punto de vista de sus responsables, ni tampoco, como agentes culturales que transmiten sin más el sistema de valores y las concepciones políticas de un entorno social o gobierno” (2012, p. 110). Por el contrario, este investigador consideró la cinematografía de este período como la expresión de

... las tensiones sociales, políticas y culturales y los imaginarios de la sociedad que las produce, pero que estos siempre están surcados por mediaciones, desplazamientos y transformaciones. Como indica Zuzana Pick (2010: 5), los significados de los films son inestables y diversos y se producen a partir de imágenes icónicas y temas visuales complejos, en vez de reproducir de forma reificada y totalizante el discurso del Estado posrevolucionario. En esta línea, nuestra propuesta es examinar dos modos paradigmáticos de representar la Revolución en directores que dominaron la escena cinematográfica durante las décadas del treinta y cuarenta respectivamente: Fernando de Fuentes y Emilio “Indio” Fernández. (Piedras, 2012, p. 110).

La tercera investigación que se reseñó de este volumen fue la realizada por Campo (2012), en la

cual se indagó por el cine documental en el contexto mexicano, que pasó por una etapa en la que las imágenes se dejaron llevar por el encanto de lo real y se produjeron como un registro mimético. Posteriormente, en otra etapa, se dio la construcción de discursos más elaborados y ya no solo el registro de los hechos, esto a partir de la introducción del cine sonoro. Campo, en últimas, lo que propuso fue

Seguir el recorrido que nos lleva desde las vistas de la Revolución producidas por los pioneros del cine mexicano hasta los films de compilación, para analizar el pasaje del registro al discurso documental (sin descuidar las conceptualizaciones que sobre el film de compilación y el montaje cinematográfico se han divulgado) específicamente en el film *Memorias de un mexicano* (1950), dirigido por Carmen Toscano, obra que se erige en este caso como monumento a la Revolución, UNA Revolución. (2012, p. 132).

Por otro lado, en este contexto se ubicó el aporte de Jablonska (2009) con la publicación de *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*, que es el resultado de la investigación sobre las concepciones de historia en la cinematografía mexicana contemporánea y en donde se analizaron las relaciones entre los saberes, las narraciones y los audiovisuales como la construcción de sentidos que son distintos a los que se presentan en los libros (2009). La contribución metodológica de esta investigación es la de asumir las películas como ficciones históricas, que se constituyeron en objeto de estudio, se apropiaron como documento *sui generis* y “con determinada concepción del mismo y, por otra parte, como discursos que contribuyeron a configurar una cierta realidad a medida que le dan sentido a la experiencias de lo temporal” (2009, p. 27).

Colombia

Para cerrar este apartado, se referencian algunos de los trabajos académicos que en la investigación histórica colombiana han aportado metodológicamente a la problematización del cine como fuente para la reconstrucción del pasado y el presente. Entre otras publicaciones se encuentran las de Guarín Martínez

(2012) y Salazar Arenas (2012 y 2013) del grupo Prácticas Culturales, Imaginarios y Representaciones de la Universidad Nacional. Guarín Martínez en el artículo “La Amazonía en sus imaginarios cinematográficos: 1914-1955. Apuntes preliminares” (2012) se preocupa por analizar cómo se imaginó la Amazonía en las narrativas cinematográficas comerciales de los años entre 1914 y 1955. Con el objetivo de identificar la “manifestación de una práctica discursiva y política de construcción de la alteridad, de la apropiación territorial y de la legitimación de regímenes de verdad, que generaron un ‘mirar’ particular, manifiesto en las imágenes en movimiento” (2012, p. 167). Este estudio se planteó en dos direcciones: la primera, se orientó a comprender cómo los imaginarios que circularon desde el periodo de la Conquista española se han materializado en las películas; la segunda, a la manera como el cine constituyó y legitimó unos regímenes de verdad sobre la Amazonía, y este se posicionó como parte de los conocimientos populares sobre las gentes, la geografía, la memoria social y la naturaleza.

Salazar Arenas en *La vida urbana en las ciudades filmicas colombianas de los años veinte* (2013) se preocupó por estudiar cómo se leen y observan

... las ciudades filmicas colombianas de la década de los años veinte y la vida urbana que pasa por ellas. A través de las imágenes y los relatos de las películas pueden recorrerse las ciudades de comienzos del siglo xx, con sus cambios y permanencias respecto al siglo xix, e imaginarse y comprenderse los procesos de cambio por los cuales atravesaron. (2013, p. 133).

La contribución metodológica de este historiador se resumió en los siguientes términos:

El cine es tratado aquí simultáneamente como fuente de información, objeto de análisis, e insumo para este texto. Debido a ello, el ejercicio se nutre principalmente tanto de los estudios sobre cine en Colombia, como de la historia y los estudios urbanos. La estrategia para realizar esta relectura del cine de los años veinte consistió en observar como cada una de las películas hilvana argumentos, narrativas e imágenes, y constituye un relato visual que alude a las ciudades colombianas y que llega

a convertirlas en actores de la película. (Salazar Arenas, 2013, p. 133).

También se resaltó el aporte del historiador Goyeneche-Gómez (2012), que propuso una perspectiva de investigación audiovisual en la cual se articularon las relaciones entre cine, cultura e historia. Esto a partir de complejizar la construcción y el uso del cine en las sociedades contemporáneas en el marco de “complejos procesos históricos, de modos específicos de representación y codificación fílmica, vinculados a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos más amplios” (2012, p. 388). De acuerdo con esta premisa, este investigador realizó un estudio de caso sobre la construcción de imágenes raciales en las películas de ficción en el cine mudo colombiano. Esta apuesta metodológica implica un ejercicio de transdisciplinariedad que estableció vínculos entre pasado y presente, la comprensión de aspectos geopolíticos, la problematización de formaciones políticas y la identificación de ámbitos conceptuales (2012). En esta perspectiva, además, se ubicó la propuesta de Cuadros Contreras y Aya Uribe (2013), que asumieron el examen de las imágenes fílmicas colombianas como la expresión de hechos y experiencias del contexto del país. Esto implicó una valiosa revelación de los sentidos de las huellas de la realidad y sus proyecciones de nación. En consecuencia formularon el análisis de las películas

... como discursos sociales que anidan en un tipo de materialidad técnica que les confiere ciertas restricciones y posibilidades, y que participan de temporalidades históricas múltiples. Como proyecciones (imágenes y dramaturgias) de la nación que exceden con creces a la facticidad del territorio y de la institucionalidad estatal. Como obras de arte narrativas que presentan de manera universal las acciones de los colombianos, representándolas como características de unos ciertos *ethos* nacionales. Y, en tanto que tales, como configuraciones narrativas dinámicas y complejas que encuadran los hechos de la historia y de la vida nacional –y a las representaciones que sobre ellos circulan– confirniéndoles nuevos sentidos en cada obra determinada. (2013, pp. 106-107).

Esta es una muestra de la amplia producción académica que se viene produciendo en Colombia sobre las relaciones entre cine e historia, que posibilitan pensar y complejizar las metodologías de investigación histórica sobre cómo se representan el pasado y el presente en la cinematografía. Se evidenció el posicionamiento de perspectivas metodológicas que desde la historiografía se articularon a miradas y lecturas transdisciplinarias que son un referente de los cambios acontecidos en la teoría social contemporánea. En el caso colombiano, se vislumbró cómo en este ámbito de trabajo se han consolidado los proyectos que desarrollan los grupos de investigación de las universidades, entre otros ejemplos: Cine, Historia y Cultura, de la Universidad de Cartagena; el Grupo de Investigación Historia Social (GIHS), de la Universidad de Antioquia; Prácticas Culturales, Imaginarios y Representaciones de la Universidad Nacional de Colombia; y Nación, Cultura, Memoria, adscrito al Departamento de Historia de la Universidad del Valle. A su vez, se resalta el desarrollo de investigaciones de posgrado y publicaciones como Restrepo (2014), Ospina (2010), Galindo Cardona (2015), Ordóñez (2013), Silva, (2012), Suárez (2009), Rivera Betancur y Ruiz Moreno (2010) y Rojas Osorio (2010). Asimismo se destaca la realización de eventos como seminarios, diplomados y encuentros, en los cuales se exponen las elaboraciones conceptuales y metodológicas que han alcanzado al plantearse la problematización de las relaciones del cine con el pasado que se recrea en esta expresión cultural³.

3 En el 2012 se realizó en Bogotá el III Encuentro de Investigadores en Cine, con el tema “Archivo, memoria y presente”, organizado por el Ministerio de Cultura, la Pontificia Universidad Javeriana y el Observatorio Latinoamericano de Historia y Teoría del Cine de la Universidad Nacional de Colombia, con el apoyo del Banco de la República. Este encuentro se orientó por preguntas que nacen entre la imagen cinematográfica y la construcción de memoria y la construcción de presente. Para ello el Observatorio invitó a discutir desde diferentes disciplinas, como la teoría e historia del cine, las relaciones entre las prácticas de archivo donde la imagen es objeto de clasificación y lectura y los modos de construcción de temporalidades donde la imagen es objeto y sujeto de tiempo (<http://www.javeriana.edu.co/blogs/encuentro2012cine/>).

Reflexiones finales

Pensemos: Todo cambia. ¿Cuáles son sus pasos? El paso del hambre a la saciedad. De la tristeza a la alegría. De la ignorancia a la certeza. De la enfermedad a la salud. Aquellos saltos en nuestros estados de ánimo que no son cuantificables, que son reacciones espontáneas. Los saltos naturales que no se perciben. Todo lo cual el cine sabe muy bien presentar. El cine ha explorado el alma humana como ningún otro arte y está allí para expresar los cambios sutiles que suceden en la profundidad de los seres humanos. Que no se muestran pero se insinúan. Pero también los cambios que se dan en el largo tiempo y que el cine puede condensar, sintetizar.

Navarro Mayorga, 2014

El panorama que se presentó en este texto acerca de las producciones académicas nacionales e internacionales sobre las relaciones teóricas y metodológicas entre la historia y las producciones fílmicas ha contribuido a pensar de otro modo la mirada y la lectura del pasado lejano y el reciente. Estos trabajos posibilitaron que se plantearan algunas reflexiones “finales” en cuatro campos de interés del autor del presente artículo.

El primero son los aportes de historiadores y académicos de las disciplinas sociales que han posicionado el análisis las películas como fuente de reconstrucción, explicación e interpretación de las huellas de pasado que acontecen en estas. En este proceso se han dado saltos cualitativos y cuantitativos en los estudios que generan un discurso histórico, a partir de la problematización de los filmes que recrean épocas y momentos particulares de los procesos sociales, así como los análisis que identifican en los filmes las condiciones sociales y culturales en las que se han realizado. Se destaca la valiosa labor del alemán Kracauer y de los historiadores franceses Ferro y Sorlin, quienes contribuyeron a la proyección de esta área de investigación en el campo de la historia y abrieron el camino para que otros, en

lugares y tiempos distintos, continuaran explorando las posibilidades que brinda el séptimo arte para mirar y pensar de otro modo el pasado-presente que constituye a las sociedades.

Estos asuntos se evidencian en la proliferación de proyectos de investigación en Latinoamérica, Estados Unidos y España, que dan cuenta de problemas tan variados en la representación de hechos y procesos históricos en la cinematografía, como: la Revolución rusa, la Guerra Civil española, la esclavitud en los Estados Unidos, las dictaduras militares del Cono Sur, la Revolución mexicana, el conflicto armado colombiano, la vida cotidiana en las ciudades de la década de 1920 y las comunidades indígenas de la Amazonía a comienzos del siglo xx, entre otros. Los aportes teóricos que hasta este punto se han identificado permiten entender la cinematografía como un dispositivo cultural e histórico, que funcionó como un medio de comunicación masiva y que posibilitó al investigador social el estudio del filme como

... documento histórico, versión fílmica del pasado, como recurso didáctico, sistema signifi-
ficante, y lugar de la memoria y del imaginario social. Todas ellas constituyen espacios de encuentro, de intersección entre estas dos prácticas y determinan la conformación de un nuevo campo explorado por los investigadores que valoran las imágenes en movimiento como elementos relevantes para la construcción del saber histórico. (Marzorati, 2008, p. 44).

El segundo campo de interés es el relacionado con la configuración de un corpus conceptual que hoy en día, para los inquietos por los vínculos entre cine e historia, se constituye en la base teórica para emprender nuevas tareas de investigación de los filmes como fuentes del pasado-presente. Mirar de manera analítica y con el lente del discurso histórico una película implica que se genere un proceso de extrañamiento con los referentes teóricos. Así, se cuestionan y reelaboran conceptos como tiempo histórico, verdad, ficción, narración, argumentación, espacialidad, temporalidad, contemporaneidad, diacrónico, sincrónico, fuente histórica, pasado y presente, entre otros. Esto llevó a un dialogo constructivo de la historia con las disciplinas sociales, los estudios

culturales, la filosofía y la cinematografía, entre otros saberes, que generan un ejercicio de transversalidad y reconocimiento de la complejidad del fenómeno fílmico en la vida social. Así, se visualizó una teoría histórica que se re-inventa con las oportunidades de esta área de indagación, en donde a cada momento se sorprende ante las fuerzas históricas que actúan en las imágenes para que resuenen sobre las condiciones del presente.

El tercero son los desarrollos metodológicos de estos trabajos de investigación histórica, que contribuyeron a explorar otras formas de analizar las películas. Así, se caracterizan los abordajes metodológicos que se realizaron desde ejercicios de interpretación de las imágenes a través del contraste fuentes (orales y escritas), análisis discursivos, verificación de información (sobre personajes, hechos, lugares y fechas), caracterización de los indicios del pasado, examen del lenguaje cinematográfico, descripciones diegéticas y extra-diegéticas, matrices conceptuales (por ejemplo, cuando se indaga por el concepto de estado de excepción en un filme), y comparación de las narrativas audiovisuales, entre otras. Sin embargo, la reflexión metodológica aún se enuncia incipientemente, cuestión que aportarán los trabajos de investigación en niveles de maestría y doctorado.

El cuarto campo de interés es la reflexión sobre las implicaciones de estas producciones académicas en el campo de la didáctica de la historia. Sin lugar a dudas, las prácticas de enseñanza de la historia escolar se han visto afectadas y transformadas a partir de la irrupción del cine como dispositivo didáctico, lo que implica para el profesor y los estudiantes el posicionamiento de otras miradas y lecturas de los problemas sociales en los filmes. De allí la importancia de la formación en esta área de indagación historiográfica para los profesores que proyectan en el cine una posibilidad de configurar propuestas didácticas, en donde se reconoce el valor formativo, pedagógico y político del séptimo arte en la cultura contemporánea. Este análisis de los cambios en las prácticas de enseñanza de historia a partir del cine se ha desarrollado como un aporte que reconoce cómo un filme en la escuela y en la vida social se fue cons-

tituyendo en una experiencia en el sentido de generar algo diferente en las tradiciones, las rutinas y los valores de la historia escolar. (Acosta Jiménez, 2015). En efecto, se deja como una reflexión abierta para el debate el planteamiento del historiador Rosenstone:

Fantasmas recorren el mundo de la historia. Imágenes que titilan en pantallas, grandes y pequeñas, nos dicen todo lo que necesitamos saber sobre el mundo, incluyendo el mundo del pasado. En una era posliteraria, ya no habrá necesidad de periódicos y libros. Los historiadores usarán el cine, el video y la internet para crear un nuevo imaginario histórico que nos mostrará a todos, al fin, que la historia es una cuestión de conexión personal y emocional con lo que ha ocurrido antes. ¡Historiadores del mundo uníos! No tenéis nada que perder más que vuestras notas al pie. (2013, p. 97).

Referencias

- Acosta Jiménez, W. (2015). De la versión del pasado en el manual a la del cine en la historia escolar. *Pedagogía y Saberes*, 42, 117-129.
- Alvira, P. (2011). El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas. *Páginas*, 3 (4), 135-152. Recuperado de <http://web.rosarioconicet.gov.ar/ojs/index.php/RevPaginas/issue/view/10>
- Cabrera Acosta, M. (2001). *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra.
- Cabrera Acosta, M. (2002). Historia y teoría de la sociedad. Del giro culturalista al giro lingüístico. En C. Forcadell e I. Peiró (coords.) *Lecturas de la historia. Nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*. (pp. 255-272). Recuperado de <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/22/93/10cabrera.pdf>
- Campo, J. (2012). La Revolución mexicana y los documentales de compilación. Estudio de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950). En A. Lusnich (coord.). *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*. Madrid: ceALCI, Fundación Carolina.
- Caparrós Lera, J. (1997). *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Caparrós Lera, J. (2007). Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción. *Quaderns de cine*, 1, 25-35. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10045/11372>

- Cuadros Contreras, R. y Aya Uribe, E. (2013). Cine y nación: imágenes múltiples de huellas de realidad. En O. Restrepo Forero (ed.). *Ensamblado en Colombia. Vol. 2. Ensamblando heteroglosias*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Cuarterolo, A. (2012). Representaciones de la revolución independentista en el cine argentino del período silente. En A. Lusnich (coord.). *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*. Madrid: ceALCI, Fundación Carolina.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (comp.) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones historia-cine. *Film Historia*, 1(1), 1-7. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12148/14901>
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Ferro, M. (2009). El cine es una contrahistoria de la historia oficial. En E. Erlij (2009). *Entrevista al autor de La gran guerra. Se analiza el nexo entre la historia y la imagen audiovisual*. Recuperado de <http://www.reporterodelahistoria.com/2009/12/marc-ferro-el-cine-es-una.html>
- Galindo Cardona, Y. (2015). *El cine en el proyecto educativo y cultural de la república liberal, 1930-1946* (tesis de maestría). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Garavelli, C. (2012). *Las aguas bajan turbias*, una película revolucionaria a ambos lados del Atlántico. En A. Lusnich (coord.). *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*. Madrid: ceALCI, Fundación Carolina.
- Goyeneche Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave* 15 (3), 387-414. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-82852012000300003&script=sci_arttext
- Guarín Martínez, O. (2012). La Amazonía en sus imaginarios cinematográficos: 1914-1955. Apuntes preliminares. En M. Hering Torres, y A. Pérez Benavidez (eds.). *Historia cultural desde Colombia. Categorías y debates*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Universidad Javeriana.
- Hueso, A. L. (1991) Planteamientos historiográficos en el cine histórico. *Film-Historia*, 1(1), 13-24. Recuperado de <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Article%20A.L.Hueso.pdf>
- Hueso, A. L. (1998). *El cine y el siglo xx*. Barcelona: Ariel.
- Jablonska, A. (2009). *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*. México: UPN.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lastra, A. (2010). Siegfried Kracauer y el cine como instrumento de conocimiento. En *El arte que nos suspende*. Recuperado de <http://elartequenosuspende.blogspot.com.es/2010/10/siegfried-kracauer-y-el-cinecomo.html>
- Lusnich, A. (2012). De la independencia del poder español al dominio de la frontera interior. Claves textuales de los films de ambientación histórica realizados en el período clásico-industrial en Argentina. En A. Lusnich (coord.). *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*. Madrid: ceALCI, Fundación Carolina.
- Martínez Gil, F. (2013). La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas? *Vínculos de Historia*, 2, 351-372. Recuperado de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4286812.pdf
- Marzorati, Z. (2008). El cine y la construcción de la memoria histórica. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 10(10), 42-45. Recuperado de
- Mestman, M. (2008). Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores* (1973). En *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/index44963.html>
- Navarro Mayorga, S. (2014). *La poética de las imágenes del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Nóvoa, J. (2008). A teoria da relação cinema-história como base para a epistemologia. Da razão-poética e para a reconstrução do paradigma historiográfico. En G. Camarero, B. De las Heras, y V. De Cruz (eds.). *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid-Instituto de Cultura y Tecnología Cátedra de Estudios Portugueses.
- Nóvoa, J.; Biscouto Fressato, S.; Feigelson, K. (coords.). (2009). *Cinematógrafo. Um olhar sobre a História*. Sao Paulo: Unesp. Salvador.
- Ordóñez, L. F. (2013). La historia impronunciada: conflicto armado y cine colombiano después de la Ley de

- Cine. *Historik*, 3(8), 1-8. Recuperado de http://www.revistahistorik.com/descargas/la_historia_impronunciable.pdf
- Ospina, C. (2010). Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo. En *Doctoral Dissertations. Paper 45*. Recuperado de http://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/45
- Piedras, P. (2012). Las narrativas sobre la Revolución en el cine de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández. En A. Lusnich, (coord.). *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*. Madrid: ceALCI, Fundación Carolina.
- Restrepo, I. (2014). *Cine colombiano, cambio social y política en el Frente Nacional* (tesis de doctorado). Universidad Carlos III, Madrid.
- Rivera Betancur, J. y Ruiz Moreno, S. (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, 503-518. Recuperado de http://www.revistalatinacs.org/10/art3/915_Colombia/RLCS_art915.pdf
- Rojas Osorio, S. (2010). Ciudad y violencia. Una aproximación desde la cinematografía colombiana. *Nodo*, 9(5), 59-78. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3645618.pdf>
- Rosenstone, R. (1995). *Revisioning History. Film and Construction of a New Past*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Rosenstone, R. (1997). El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel.
- Rosenstone, R. (2008). Inventando la verdad histórica en la gran pantalla. En G. Camarero, B. De las Heras, y V. De Cruz (eds.). *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología Cátedra de Estudios Portugueses Luís de Camoes.
- Rosenstone, R. (2013). *Cine y visualidad: historización de la imagen contemporánea*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Sala, J. (2012). La revolución está en otra parte. La representación de los conflictos del interior del país en el cine clásico-industrial argentino. En A. Lusnich (coord.). *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*. Madrid: ceALCI, Fundación Carolina.
- Salazar Arenas, Ó. I. (2012). La movilidad espacial y la ciudad en el cine colombiano de finales del siglo xx. En M. Hering Torres, y A. Pérez (eds.). *Historia cultural desde Colombia. Categorías y debates*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Universidad Javeriana.
- Salazar Arenas, Ó. I. (2013). La vida urbana en las ciudades filmicas colombianas de los años veinte. En O. Restrepo Forero, (ed.). *Ensamblado en Colombia. V. 2. Ensamblando heteroglosias*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Silva, M. E. (2012). Memoria en tiempo presente: la construcción del recuerdo del conflicto armado en el cine de ficción. En *Memorias del III Encuentro de Investigadores en Cine*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Sorlin, P. (1985). Sociología del cine. *La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sorlin, P. (2008). Cine e historia, una relación que hace falta repensar. En G. Camarero, B. De las Heras y V. De Cruz (eds.). *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid Instituto de Cultura y Tecnología Cátedra de Estudios Portugueses Luís de Camoes.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Bogotá: Editorial Universidad del Valle.

Para citar este artículo

Acosta-Jiménez, W. A. (2018). El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas. *Folios*, 47, 51-68.