

El pasado tiene dueño. Algunos debates sobre la producción del conocimiento histórico y el cine

Nicolás Quiroga

Resumen

El artículo consiste en una revisión bibliográfica de últimas intervenciones en revistas académicas en torno a las relaciones entre historia y cine. El debate sobre el estatuto del lenguaje cinematográfico y sus potencias cognoscitivas, explicativas y/o pedagógicas puede ser relevado a través del breve recorrido que se ensaya en él. El intento por apostar a esas dimensiones de la producción cinematográfica, desplazando la concepción que considera a los filmes específicamente como fuentes históricas abre interrogantes que trazan borrosamente los límites y posibilidades de los vínculos entre la historiografía actual y el registro audiovisual.

Palabras clave: Historiografía. Cine. Narrativa histórica.

Una larga línea de televisores, un botón y una silla para cada compartimiento: el diseño que D. W. Griffith imaginó, en los primeros años del siglo XX, para una biblioteca pública, anunciaba con excesivo entusiasmo la tensión que, unas décadas después, iba a soportar la relación entre la palabra escrita y las imágenes.¹ En la imaginación urbanística del director de *The Birth of a Nation*, la inquietud sobre, por ejemplo, “cierto episodio en la vida de Napoleón” acabaría satisfecha con sólo presionar el botón y ver, en el correspondiente televisor, lo que sucedió. “You will merely be present at the making of history” le decía por

* UNMdP, Facultad de Humanidades. Agradezco los comentarios de Silvia Romano a una versión preliminar de este trabajo.

entonces al periodista Richard Barry. Y con esa frase prefiguraba el debate que, desde los años setenta, ha ganado su propio lugar en el ámbito historiográfico, acerca de las relaciones entre historia y cine.

Más que un reportaje, los dichos de Griffith se asemejan a un programa de vanguardia: el desarrollo de los medios visuales² no sólo modificarían los consumos culturales del público americano – de allí el título de la nota –, y las formas de reflexionar sobre los hechos pasados, sino también las estrategias educativas – estos dos últimos aspectos “tocan”, por decirlo de alguna manera, a la definición de la ciudadanía política, último afán del cineasta.³ En menos de diez años, profetizaba Griffith, los niños serán instruidos en prácticamente todo a través de películas. Y aunque a renglón seguido morigeró tal afirmación – la enseñanza tradicional de la lectura, la escritura y la aritmética (“the three R’s”) son insustituibles –, un territorio sin fronteras en cuanto a las competencias se definía ya, *in ger- men*, en las palabras del cineasta.

Después de poco más de medio siglo, las palabras de Griffith – leídas desde el impacto de la televisión, del enraizamiento social del cine, y de las teorías comunicacionales nacidas al calor de la guerra fría – perderían la energía un tanto descabellada que la voz optimista del pionero supone, para

tornarse presagiosas, agoreras: en lo que respecta al tema de este trabajo, desde los primeros escritos de los intelectuales preocupados por la relación entre historia y cine, la certeza de que el mensaje audiovisual hegemoniza irreversiblemente el campo de las comunicaciones, va perfilándose como una denuncia, como un miedo. Griffith lo había expresado con signo contrario: tal vez algunos contenidos escolares no puedan transmitirse por medios audiovisuales, pero ciertamente los niños “will never be obliged to read history again”.

Sobre la entrevista de Barry podemos, entonces, subrayar dos grandes núcleos problemáticos, pertinentes a los vínculos entre historia y cine: por un lado las legitimidades y las correspondencias de dos lenguajes, y, por el otro, la dimensión cognoscitiva del cine, bien como instrumento pedagógico, bien como agente de producción histórica. El primero de estos campos puede identificarse, en principio y sólo en principio, con la reflexión teórica. El segundo, con el diseño curricular y la práctica educativa. Los artículos que revisamos aquí pueden, a nuestro entender, orientarse predominantemente hacia uno u otro terreno. Nuestro objetivo es, en ese sentido, presentar tales trabajos y remarcar algunos interrogantes persistentes en el *corpus* seleccionado.⁴

Una salvedad contribuirá a perfilar más claramente los alcances de esta revisión. La antología tiene como único eje articulador un criterio de abordaje a la relación historia/cine, a saber: el consenso modular acerca de las posibilidades de los filmes por superar el umbral que los ubica a nivel de las fuentes históricas. De ese modo, los textos tratados en este trabajo ponen en evidencia los elementos exteriores al conjunto: aquellas líneas de investigación que se orientan a reflexionar sobre el tratamiento de los medios audiovisuales como fuentes (preferenciales o no) de la historia contemporánea, o bien que contribuyen a una historia social del cine. Esas líneas de investigación tienen en los trabajos de Marc Ferro exponentes paradigmáticos.⁵ Queda, entonces, como materia pendiente, un trabajo que se detenga en los problemas comunes a estas dos “tendencias” esbozadas, dado que más que diversidad programática, las diferencias entre una y otra remiten más bien a un mapa imaginario de hegemonías académicas: la “escuela” francesa por un lado, la “americana”, por el otro.

Por último, hemos preferido arriesgar algunas consideraciones a lo largo de los dos apartados que siguen, “sacrificando” el protocolo extendido que sugiere un apartado final (“conclusión”, “palabras finales”, etc.); tal decisión apunta a reforzar el carácter incipiente de esta intervención, y sus escasas pretensiones especulativas.

La “teoría”

Un momento fundacional en el debate historia y cine [en adelante H/C] está datado en un número de la revista *American Historical Review* (1988). Las intervenciones de R. Rosenstone, J. O’Connor, D. Herlihy, H. White y R. B Toplin dan buena cuenta de los tópicos que circulaban a fines de los ochenta, pero también de la paulatina confección de la agenda futura del campo.⁶ El rápido desplazamiento de la escena americana de Herlihy, sin embargo, es el indicador más notable de las aproximaciones aceptadas por las políticas editoriales de las revistas académicas. En efecto, en su artículo, Herlihy – asesor de varias películas – ponía el acento en describir la distancia entre la ilusión del cine y la cientificidad histórica. Su reclamo final (“Movies own not immunities; like every other representation of the past, the must answer for their messages in the high court of historical criticism”⁷) diseñaba un modelo relacional para el cine y la historia, en el que esta última, desde el estrado, juzgaba cualquier representación sobre el territorio del pasado. Esa asimetría estructural da lugar a dos criterios de evaluación con notable vigencia: el problema de la acuracidad, y el problema de la *prueba*. El párrafo final citado indica una relación sobre la que volveremos (“El juez y el historiador”, al decir de Carlo

Ginzburg), pero el tratamiento de los ejemplos que retoma Herlihy en su artículo, ponen al autor más cerca del primero de tales problemas. La cuestión de la *verdad* presentaba en ese texto su rostro bifronte: por un lado, el tratamiento correspondentista (la representación se ajusta a los hechos), y por el otro, la modalidad propiamente historiográfica (la representación se ajusta a los criterios de rigurosidad de la disciplina). Este último criterio es presentado por otros dos de los participantes en el *forum* de la revista, sólo que remitiendo al filósofo I. C. Jarvie como “opponente”.

Tanto H. White como R. Rosenstone consideran que el argumento principal esgrimido por Jarvie vendría a sostener que la relación entre los hechos del pasado y la producción historiográfica es mucho más distante que lo que un positivismo “crudo” podría argüir: el saber histórico se constituye en el debate, en la polémica entre los historiadores antes que en el descubrimiento (y clausura) de la verdad de los hechos pasados. De esas polémicas quedan “rastros” en el texto escrito – en los géneros legitimados por la profesión (monografía, artículo, tesis, etc.) – que el registro audiovisual es incapaz de vehicular. El aparato crítico (notas al pie, por decirlo rápidamente) se transforma, desde ese punto de vista, en una marca celosa del conocimiento histórico, en tanto no sólo da

cuenta de un *set* de exigencias modales (“remontar” la cadena argumentativa, establecer delimitaciones analíticas, “fijar” el cuerpo documental con el que se trabaja, entre otras), sino también de una consideración de la actividad historiográfica en tanto productora de problemáticas (más allá del acontecimiento, más allá de la cronología).⁸ Tanto White como Rosenstone discuten los argumentos de Jarvie – y por extensión los de Herlihy –, pero con ciertas diferencias en sus críticas.

El artículo madre de Robert Rosenstone – todos los demás participantes remiten a él – presenta dos opiniones contrapuestas acerca de la relación H/C (la del ya mencionado Jarvie, y la de R. J. Raack). Luego de inclinarse por el planteo de Raack, el autor apuesta por el desafío del cine a la historia y a sus formas de “reconstruir” el pasado. Rosenstone recupera del texto de Raack sólo la concepción ampliada que este último autor posee de la historia (una mirada que refuerza la función existencial por sobre la académica),⁹ con el objeto de desplazar los argumentos eruditos expuestos por Jarvie: la evidencia de la masividad del cine, de la propensión generalizada a tratar con materiales audiovisuales acerca de temas históricos antes que con libros de historia, le sirve como segundo argumento al autor para cuestionar la hegemonía del discurso histórico sobre los hechos del pasa-

do. Rosenstone oscila, en el texto del *forum*, entre una vindicación del cine como procedimiento narrativo popular, y una crítica postestructuralista a algunos problemas persistentes en el discurso histórico. Entre la certeza de que el cine representa un desafío a la historia tal como el que representó la tradición escrita a la tradición oral – es decir, una relación por superación y síntesis –, y la certeza de que existen formas diversas de representar el pasado sin que sea posible “deslegitimar” algunas de ellas – es decir, una relación diferencial, que no excluye préstamos y oposiciones, Rosenstone “presenta” en un medio erudito como lo es la AHR, un territorio relativamente novedoso y prometedor. El indicio más claro de las ambivalencias en las formulaciones de Rosenstone radica en su intento por establecer, tempranamente, un canon fílmico. En efecto, no todas las películas – aunque se inscriban bajo normas “en consonancia con las posibilidades del medio” – ofrecen representaciones del pasado meritorias. Sus breves comentarios a películas como *Sans Soleil*, *Far From Poland*, o *Ceddo*, entre otras, persiguen en buena medida el objetivo de establecer un régimen expandido de normas que permitan un nuevo tipo de *conocedor*: el historiador entendido en cine. En ese sentido, no es casualidad que en su intento por elaborar un cuasi programa liminar

haya desplazado otros planteos que el mismo Raack se empeñó en anotar. Este autor, en el artículo que Rosenstone cita,¹⁰ propone una serie de tareas para el historiador:

- 1) aprender a evaluar los documentos audiovisuales como fuentes de información;
- 2) identificar y catalogar dichos registros;
- 3) aprender las formas de expresión específicas (lenguajes) de los registros visual y auditivo;
- 4) comenzar a escribir informes sobre cine.

Además, dice Raack, es imperativo que el historiador lleve sus habilidades recientemente adquiridas lo más rápido posible al aula, y que algunas instituciones lo apoyen.¹¹ Como en Rosenstone, la figura del conocedor también tiene su lugar en el texto de Raack, pero en este último más que a la modalidad crítica, el historiador debe aspirar a la modalidad productiva: debe hacer sus propios filmes.¹² La apuesta “teórica” de Rosenstone – apoyada en gran medida en algunas de las propuestas del *linguistic turn* – pierde densidad en Raack, debido fundamentalmente a sus expresas preocupaciones docentes. La relación H/C, en el caso de Raack, nunca deja de considerar la mediación de las instituciones educativas, tanto si se piensa en el consumo de masas, como si se piensa en la escuela.¹³

El artículo del *forum* de John O'Connor está en sintonía con la variante Raack. Para O'Connor, el análisis de la imagen en movimiento posee dos niveles de abordaje: por un lado, una capa "general", en la que el tratamiento está basado en un cuestionario plausible de ser aplicado a cualquier documento (contenidos, contexto de producción, recepción); y, por el otro, una capa "específica", en la que el cuestionario responde a problemáticas propias de la historiografía (cómo el material representa la historia, reproducción de "valores sociales" vigentes, recolección de eventos no accesibles a través de otras fuentes, y contribuir a una historia del medio).

Uno de los aspectos que pensamos más controvertidos del foro, la homologación del rol del director y el del historiador, con O'Connor adquiere un ordenamiento distinto: la estética cinematográfica, la particular articulación entre técnica y narración – propia de un lenguaje diferenciado –, pertenecen al primero de los estratos que el autor supone para el trabajo con imagen en movimiento (tanto cine como televisión): de ese modo, el plano "general" adquiere gravedad – en la medida en que se hace necesario un conocimiento particularizado del trabajo cinematográfico y televisivo –, a la par que queda supeditado al dominio específico del cuestionario historiográfico.

Así, el historiador se distancia radicalmente de la figura del conocedor.

Ciertamente O'Connor aprueba la propuesta de Rosenstone de contribuir a producir "mejores" películas históricas, pero el planteo obedece a una cuestión sólo indirectamente ligada al plano de la teoría: O'Connor también acepta sin problematizar el argumento de la recepción, aquel que insiste en que cada vez más gente aprende historia por medios audiovisuales, prescindiendo de los estudios provenientes del campo historiográfico. Ya diez años antes del foro de AHR, O'Connor llamó la atención acerca del uso indiscriminado del cine en las aulas, con objetivos más cercanos a la evasión que al conocimiento,¹⁴ y tal denuncia es consecuente con su interés manifiesto en entrenar a los estudiantes como espectadores "más pensantes". El razonamiento se apoya en otro de mayor envergadura que consiste en considerar la existencia (generalizada) del hábito de "visualización pasiva".¹⁵ El problema que creemos más significativo en aquellos textos que ponen el acento por un lado en el avance de los medios masivos en tanto productores de conocimiento histórico, y por el otro, en una especie de "dislexia" contemporánea – a partir de la cual ya no es posible reconstruir el camino que va de la imagen visual a la imagen verbal, y por lo tanto no interactuar –,¹⁶ es que reser-

van a la historiografía un lugar inexistente: una especie de garante académico que sólo se diferencia del argumento de Herlihy (la historia como la jueza de todos los relatos sobre el pasado) en la apelación a modalidades sinérgicas (o, dicho de forma más sofisticada, modalidades interdisciplinarias).

La pasividad que afecta a los espectadores, de la que hablan varios de los participantes en el foro, es un fenómeno que escapa al contenido de los productos audiovisuales, y se relaciona, en principio, con las formas sociales y comunicacionales que se desarrollan en las sociedades modernas; es en ese sentido que la participación del historiador en la producción cinematográfica no puede resultar una “solución” a tales procesos, y más bien expone notoriamente las deudas no saldadas del debate con el problema de la verdad histórica, en tanto fundamento de la legitimidad del historiador como conocedor del pasado.

El artículo de Toplin trata, precisamente, de “liberar” el territorio del cineasta de la crítica específica propia de la historiografía. A diferencia de la posición de Herlihy, la de Toplin es “optimista” en cuanto a los usos del material audiovisual ligado al conocimiento histórico. Su apuesta puede pensarse como la menos integrada, en el sentido en que advierte tanto la heterogeneidad, en términos cualitativos, de la

producción cinematográfica, como las limitaciones de la historiografía para reflexionar sobre dicho material.¹⁷ Y aunque no es el único, la evaluación positiva de su colaboración en proyectos estrictamente cinematográficos resalta entre todas las opiniones que el autor expresa en su artículo. Su antología de películas a las que considera buenos ejemplos de una relación H/C virtuosa expone más tajantemente aquello que Rosenstone no puede aceptar como un *a priori*: que sólo algunos filmes pueden conmover la escritura historiográfica (y ese conjunto sólo se legitima a partir del juicio de los historiadores), y que el vínculo entre dos colectivos como historia y cine, con mayúsculas, siempre corre el riesgo de ser un vínculo entre fragmentos diversos de tales campos.

Es Hayden White el más “distante” de los participantes del foro. Su planteo insiste en remarcar un plano común para las narraciones históricas y las cinematográficas. Si bien reconoce que el análisis de las imágenes visuales requiere una manera de “leer” diferente de la que se necesita para el estudio de documentos escritos (imágenes verbales), White señala que tanto el discurso histórico como el cinematográfico procesan el evento de la misma forma (esto es, de forma constructivista).¹⁸

White retoma entonces los modos en que tanto el cine como la historia re-

gistran los argumentos de causa-efecto. Las diferencias, para el autor, sólo se hallan en el tipo de imágenes con los que trabajan (visuales para el cine, verbales para la historia). La “distancia” entre la apuesta de White – insistir en la naturaleza ficcional del discurso histórico – y la de Rosenstone, se hace patente en la opinión del primero con respecto a la fuerza de los films experimentales que el último revisita en su artículo: para White, la contribución de dichas películas no radica en que, sacrificando la “precisión por el detalle”, reflexionan sobre las diversas formas de representar el pasado, sino en que indican la relación entre la acuracidad y la elección de determinada vía por representar tanto “el pasado” como las concepciones sobre la significación histórica. La mirada morfológica de White – a quien Rosenstone ha referido en diversas oportunidades – pone una cuña en el debate en cuestión, de efectos imprevistos en el zócalo común al resto de los participantes.¹⁹

El foro de la AHR contribuyó, en gran medida, a delinear una frontera – por supuesto permeable – entre dos proyectos tendientes a discutir la relación H/C. El primero de esos proyectos tuvo como exponente ejemplar a O’Connor: sus preguntas recuperan, por decirlo así, una serie de preocupaciones historiográficas y educativas que desde la década de 1970

circularon a través de diversas publicaciones. Un texto temprano como el de Michael Isenberg subrayaba el potencial del cine para aprender historia y, a la par, su vigencia como espectáculo, sosteniendo finalmente un territorio que los medios audiovisuales vendrían a enriquecer: el estudio de los símbolos y las mitologías.²⁰ Un artículo de Martin Jackson, en ese mismo sentido, resulta un texto pionero en la línea que tentativamente definimos aquí: presentando algunos proyectos sobre H/C de *American Historical Association* y *Chelsea House*, Jackson concibe al film como un documento que al ser “rodeado” de otras fuentes escritas, revela su potencial como registro histórico, y su eficiencia como material didáctico.²¹

Por otro lado, Jackson y O’Connor confluyeron en la reconocida revista *Film & History*, que desde 1971 se propuso “fomentar el uso de fuentes fílmicas en la enseñanza y la investigación, brindar información acerca del film y del uso del film a historiadores y otros científicos sociales, trabajar en aras de un más efectivo sistema de preservación del material para que los investigadores accedan rápidamente a los archivos, y para organizar seminarios y conferencias periódicas que traten sobre el film”.²²

Como puede advertirse, una sustitución de términos específicos como “film” o “material fílmico” por deno-

minaciones de documentos de otra naturaleza (“novela”, “novela histórica”) pone en evidencia el carácter netamente historiográfico de la empresa. La vigencia de esta corriente en la historiografía contemporánea obedece, en gran medida, a la elección del cuestionario y los criterios – generalmente implícitos – de veridicción que subtiende. Así, problemas como la relación entre la representación (fílmica) y los hechos que dice representar, o como el de la relación entre las representaciones no historiográficas y las preguntas consolidadas en la investigación histórica, heredan abordajes ya ensayados para otro tipo de materiales. La “familiaridad” del historiador con esos marcos de discusión propuestos puede ser concebida como una causa para dar cuenta de la aceptación (y permanencia) de las secciones que algunas de las revistas más reconocidas del medio han abierto para la revisión de la producción cinematográfica.

La otra corriente – que halla en los escritos de Rosenstone sus mejores ejemplos – posee tintes más radicales. Las preguntas en torno a la relación H/C no recalcan en la comparación entre el documento audiovisual y otras fuentes historiográficas, sino que apuestan a reconsiderar los tratamientos de cuestiones como la temporalidad o la narración, a partir de analizar las formas específicas con las que estos temas

son tratados por el discurso cinematográfico. De todos modos, en el caso de Rosenstone, se trata más bien de una radicalización progresiva de las posturas. Así, en su revisión del *forum*, más de diez años después de su publicación en AHR, el mismo Rosenstone supo poner énfasis en un aspecto que, en términos generales, no formaba parte de los problemas comunes debatidos.

Para dicho autor, un problema no considerado en el *forum* es si el cine puede agregar algo al conocimiento del pasado que los historiadores no pueden. Rosenstone se inclina por sostener que el discurso fílmico corre paralelo al historiográfico y que sí, puede hacerlo.²³ Sus trabajos posteriores confirman esta afirmación: la historia posmoderna (la historia que cuestiona las formas narrativas de la historia tradicional y los efectos políticos e ideológicos que subtienden) no pertenece a la producción historiográfica, sino a la cinematografía.²⁴ Pese a que Luisa Passerini ha sabido leer, en la trayectoria de Rosenstone, contribuciones a la reflexión de problemas inherentes a la escritura biográfica en el tránsito que va *Reds* a *Mirror in the Shrine*,²⁵ la pretensión de concebir al discurso cinematográfico (múltiple, disruptivo) como contendor del discurso histórico (metanarrativo), encuentra en las estrechas selecciones de películas de Rosenstone su más contundente limi-

tación. En posteriores intervenciones, sus argumentos han sido más explícitos y también más problemáticos: así, en el número de *Rethinking History* en el que se discute la película *Before the Rain*, Rosenstone pone el acento en la crítica implícita del discurso cinematográfico sobre la tendencia a la uniformidad del discurso histórico. Para ello se apoya en su propia interpretación (más que discutible) de un artículo de Frank Ankersmit: que la oralidad del relato homérico “lucha” – como el cine – contra la tentación monolítica de la historia académica.²⁶ Ese movimiento “a la White” lo llevará, en otro artículo, a considerar a algunos directores como historiadores, y, en consecuencia a distanciarse plenamente de la propuesta de M. Ferro.²⁷

La apuesta de Rosenstone tiene muchos puntos en común con las de otros profesionales (Toplin, Sorlin, por ejemplo), pero allí donde estos últimos se inclinan por reparar en el medio cinematográfico como una herramienta a ser explotada por el historiador, el primero invierte la relación.²⁸ Y si bien es cierto que son pocos los historiadores y científicos sociales que retomen los argumentos más radicales de Rosenstone, recientemente Justin Champion ha expuesto idénticas críticas acerca del modo excluyente del discurso historiográfico, abogando por el reconocimiento de una “historia públi-

ca” (historia popular, best-sellers, televisión), con diseño distinto y diferentes audiencias respecto de la historia académica. El hecho de que la defensa de Champion del documental preparado por Simon Schama (un historiador preferido por los defensores de las tesis posmodernas, aunque Schama no haya escrito ningún libro específico de tal naturaleza – pero sí una novela) haya sido publicada por la revista *History Workshop Journal*, es un indicador más de que el debate está lejos de cerrarse, y de que las críticas acerca de las derivaciones político-ideológicas del discurso histórico no han sido rebatidas ni mucho menos (además de señalarnos otro “filón” del no nos ocupamos aquí: la televisión).²⁹

La “práctica”

En el pasaje de las problemáticas del lenguaje cinematográfico a la película utilizada como material didáctico surge una discusión apenas mencionada aquí, pero de vital importancia: ¿Cómo se define el film histórico? La pregunta en sí misma presupone un desplazamiento del enfoque al pensar la relación H/C, en tanto solicita un listado, un catálogo, una selección de los productos cinematográficos, basada en criterios propios de la historiografía, o en su defecto, de los objetivos formales de una educación histórica. Pero la

variedad de respuestas es aún más reveladora de la diversidad que amenaza los principios de una historiografía muy distante de representar “unidad”.

Nuestra intención, antes que su compilación, es más bien subrayar su heterogeneidad, que abarca desde distinciones como la de Richard Current, en la década del ‘80, entre *historical fiction* (caracteres imaginarios con un *background* de presuntos hechos históricos) y *fictional history* (personajes reales pero recreados y reescritura del pasado de modo ficcional);³⁰ pasando por definiciones más precisas como la de Zemon Davis en uno de sus artículos ya citado,³¹ hasta la de Bruno Ramírez – guionista además de historiador –, de corte más poético (el film histórico es aquel en el que “el pasado habla por su propia voz”).³² Dicha dispersión al momento de “entallar” los documentos audiovisuales en general, y los del cine en particular, remite, a la vez, a otro problema estructural en la confección de programas de estudio que utilicen películas como fuentes (o, elípticamente, como bibliografía secundaria): ¿Para qué proyectar películas?

Las respuestas a tal interrogante, consecuentemente, son variadas. El dilema de Rosenstone – sobre si el cine aporta algo nuevo al conocimiento histórico – parece ser abordado en ellas pero de la forma más edulcorada posible. En aquellos textos donde la

respuesta es afirmativa, la naturaleza de dicho *plus* cognoscitivo es inespecífico, no es historiográfico: Thomas Doherty, por ejemplo, vuelve sobre la fábula del erizo y el zorro para sostener que los enfoques que cuestionan la verosimilitud (los detalles) de los films históricos son del tipo “zorro”, mientras que los abordajes críticos que privilegian las problemáticas filosóficas, morales o existenciales pertenecen al tipo “erizo”.

Al cabo de revisar películas como *Pearl Harbor* y *Thirteen Days*, el autor se inclina por tomar distancia de ambas perspectivas... el zorro sabe muchas cosas, el erizo sólo una gran cosa, pero Doherty no encaja en ninguno de esos tipos ideales.³³ Greta Austin, en otro ejemplo, después de considerar que tres problemas limitan el alcance de los films ambientados en la Edad Media – no poseen aparato crítico, poco ajustados al saber histórico de los medievalistas, con plots basados en historias modernas en ambientes medievales –, sostiene que las “ventajas” de proyectar películas de ese tipo radican en el recurso de la ironía como método cognoscitivo, o bien en el impulso que provocan en las audiencias para construir cuestionarios “históricos”, o bien en la infusión de imaginación en el público, o, finalmente, en su capacidad para provocar disfrute allí donde el contenido es histórico.³⁴ Más

allá de esta última “ventaja” – que podría dejar peor parada a la paleobotánica dado que en términos masivos es “más aburrida” que la historia –, el poco recomendable artículo de Austin enuncia, con cierta ingenuidad, una constante en los intentos por perfilar una didáctica aplicada a la historia: que toda película debe ser “corregida” por el profesor/historiador.

El problema de la acuracidad y la propuesta del *conocedor* hallan, de ese modo, un campo común, y un territorio “experimental” más que propicio (los estudiantes).³⁵ Ni el artículo de Ron Briley – que insiste en las ventajas de enseñar con medios audiovisuales en la escuela secundaria y en la universidad, y que sin embargo se esmera principalmente en morigerar los “peros” enunciados por otros colegas –,³⁶ ni el artículo de Martha Feldmann – en el que la autora brinda un esquema muy detallado sobre el trabajo en clase para estudiar los totalitarismos, pero en el que se sugiere proyectar sólo fragmentos seleccionados de películas, y en el que más que debate se propone una “ingestión” de textos clásicos (incluso propaganda) contrarios a los totalitarismos –,³⁷ ni en el más interesante artículo de Paul Weinstein – que detalla los procedimientos didácticos, los materiales (escritos y audiovisuales), y las formas de evaluación a utilizar, pero que considera al film como texto y en el que se hace hincapié en un tipo de co-

nocimiento “reflejo”, referencial con el cual tratar los documentos fílmicos –,³⁸ hemos podido hallar aproximaciones que pongan decididamente en discusión el uso (abuso) de films (históricos) más allá del propósito de “vigorizar”³⁹ la clase, exorcizar la abulia generalizada que los estudiantes padecen, al parecer, mundialmente.

Un trabajo más interesante y riguroso es el de John E. Connor. En dos oportunidades ha logrado perfeccionar su propuesta de dos niveles de análisis del material fílmico (arriba indicada).⁴⁰ Su interés por no privilegiar el lenguaje visual lo indujo a diseñar clases en las que en un primer momento se reparase en aspectos como contenido, producción y recepción del material a proyectar, y en una segunda instancia – historiográfica – se hiciese hincapié en uno o más *frameworks* específicos: el documento fílmico como:

- a) representación histórica;
- b) evidencia de la historia social y cultural;
- c) evidencia de hechos históricos. y d) evidencia para la historia del cine y la televisión.

Su preocupación toma distancia, de ese modo, de las propuestas que padecen – como bien dice Justin Champion en su artículo citado – cierta ansiedad por la acuracidad histórica. Por un lado porque no todos los films pueden abordarse desde los cuatro marcos propuestos (las películas

con escenarios previos al siglo XX, por ejemplo, sólo pueden aspirar al primero de ellos); y por el otro, debido a que el acento de los proyectos de O'Connor está puesto en el desarrollo de habilidades antes que en su comprobación. Así, cuatro “grandes” objetivos guiaron la labor del autor a lo largo de varios semestres de enseñanza: dimensionar otras formas de vida en el pasado (recurrió a *El retorno de Martin Guerre*), considerar otras formas de vida en el presente (a través del reportaje filmado *Chinua Acheb: A World of Ideas*), reflexionar sobre el papel del individuo en la historia (por medio del documental para televisión *Lost at Sea: The Search for Longitude*), y repensar el papel de los procesos históricos (sociales, naturales) sobre el individuo (propone el documental *When Ireland Starved: The Great Famine*). O'Connor es consciente y se interesa, de acuerdo a lo que expone en su artículo, en los textos que dieron origen a cada uno de los documentos audiovisuales por él citados. La articulación entre texto e imagen, en su caso, no parte de una homologación entre lenguajes (White), o de una jerarquización de los mismos (Herlihy), o de una crítica a las narrativas producto de la labor profesional en historiografía (Rosenstone).

Una experiencia que retoma los argumentos de O'Connor puede arrojar luz sobre el campo en que el cine

y la historia – en las aulas – multiplican las posibilidades de aprendizaje, sin que ello implique, necesariamente, una toma de posición respecto a la precedencia de los lenguajes: Silvia Romano ha presentado un diseño curricular para una materia de la carrera de Cine y Televisión, en el que – a partir de la noción de “horizonte común” (Francesco Casetti) – las preguntas sujetas al control historiográfico amplían el campo de posibilidades de la producción cinematográfica.⁴¹ Notablemente, uno de los argumentos poco atendidos en las discusiones “teóricas” que aquí relevamos, es aquel que hace hincapié en la formación de los directores. Es evidente que uno de los aspectos más importantes a la hora de apostar por un “mejor” cine histórico, es, justamente, el aprendizaje que realizan los cineastas. El espectro de propuestas promovidas por los historiadores – desde el cine como imposibilidad, hasta el director como historiador, pasando por la opción inversa, el historiador como director – no incluye la propuesta de Romano, en la que el ordenamiento de un posible programa atiende con mayor énfasis, podría decirse, a la historización del conocimiento cinematográfico. La tendencia a la fagocitosis – para beneficio de los historiadores – de algunas líneas descritas aquí encuentran en el proyecto de Romano sus límites. En buena medida, al poner el acento

en la enseñanza de cineastas y afines, la tentación por determinar quién es el dueño del pasado pierde gravedad, y pone en el tapete del debate una vía que contempla las diferentes legitimidades de los lenguajes, expandiendo de ese modo el área interdisciplinar.

Para finalizar, creemos que la apuesta de O'Connor – así como los argumentos de Zemon Davis en el plano “teórico” – convence.⁴² El diseño presentado rápidamente en el párrafo anterior apela a una formación que recupera las potencialidades del cuestionario “más” básico del historiador, a un juego de preguntas que *luego* por las propias “marcas” profesionales – que obligan a tomar decisiones metodológicas y narrativas que al neófito pueden parecerles constrictivas para la imaginación – son borradas del producto final, del escrito “definitivo”.

Atenazada por la maldición de Griffith (los estudiantes “no serán obligados a leer historia otra vez”) y los embates – muchos de ellos pertinentes – del *linguistic turn*, los textos que revisamos aquí, en su mayoría, no han podido establecer pautas formales de articulación con el cine, tratado por la “teoría” como discurso, y en la “práctica” como medio. Entre la desconfianza y la admiración, el cine parece acelerar problemas específicamente historiográficos no resueltos; mientras que la certeza de que el pasado tiene dueño, y la nostalgia por un lugar perdido – un

territorio “expropiado” –, pretende ordenar una serie de ideas siempre “interesantes”, emprendimientos siempre “prometedores”, pero sin abordar algunos interrogantes nucleares. El *corpus* de intervenciones aquí comentado nos indica que esa “demora” continúa vigente, pese al creciente espacio que las revistas académicas le fueron otorgando a las reseñas de películas.

Abstract

This article is a bibliographical review about latest production on relationships between history and cine. This review is a look to discussions on the statute of cinematographic language and the cognoscitive, explanations and pedagogic dimensions of it. The literature considered in this article conceive the cinema like a kind of historical narrative, rather than historical sources. This conception produces some questions about the relationships between history and cine, which must be evaluated necessarily.

Key words: Historiography. Cine. Historical narrative.

Notas

- ¹ D. W. Griffith entrevistado por Barry, Richard, “Five-Dollar Movies Prophesied: D. W. Griffith Says They Are Sure to Come with the Remarkable Advance in Film Productions,” *New York Times Magazine*, 28/03/1915, p. 16; en http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/12_nyt03.htm [último acceso: 20/03/2004]. También citado en STEVENS, Donald F. Never read history again?: the possibilities and perils of cinema

- as historical depiction. En: STEVENS, Donald F. (ed.). *Based on a true story: Latin American history at the movies*. Wilmington: Del. Scholarly Resources, Inc., 1999.
- ² Utilizamos “visuales” por “audiovisuales” en esta ocasión ya que el registro sonoro se utilizaría más tarde en el cine.
 - ³ La primera proyección de *The birth of nation* contó con la presencia del por entonces presidente de Estados Unidos, W. Wilson.
 - ⁴ Un recorrido más exhaustivo por la literatura sobre el tema que nos ocupa puede encontrarse en TOPLIN, Robert Brent. The historian encounters film: a historiography. *Magazine of History*, v. 16, n. 4, 2002, p. 7-13; PINHEY, Laura. Using film to teach history: an ERIC/ChESS sample. *Magazine of History*, v. 16, n. 4, 2002, p. 45-48; y en el mismo número, la breve comunicación de SCHABER, Robin L. Film and history sobre algunos websites temáticos.
 - ⁵ FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, 1995, y del mismo autor: Film as agent, product, and source of history. *Journal of Contemporary History*, v. 18, n. 3; Historians and movies: the state of art: Part 1, 1983, p. 357-364
 - ⁶ ROSENSTONE, Robert A. History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film. En: HERLIHY, David. *Am I a camera? Other reflections on films and history*; WHITE, Hayden. *Historiography and historiophoty*; O'CONNOR, John E. *History in images/images in history: reflections on the importance of film and television study for an understanding of the past*; TOPLIN, Robert Brent. *The filmmaker as historian*. Todos ellos en: *American Historical Review*, v. 93, n. 5, 1998.
 - ⁷ HERLIHY, D. *Am I a camera?...*, p. 1192.
 - ⁸ Herlihy, sin citar a Jarvie, lo había expresado en lenguaje “natural”: “Warnings of any sort, appeals to maintain critical detachment, cannot be easily photographed. Doubt is not visual [...]. In making the viewer an eyewitness to what purport to be past events, the historical film must pretend to show more about the past than its makers could possibly know.” HERLIHY, D. *Am I a camera?...*, p. 1189.
 - ⁹ ROSENSTONE, R. Historia en imágenes, historia en palabras. Reflexiones sobre las posibilidades de plasmar la historia en imágenes. En: ROSENSTONE, R. *El pasado en imágenes*, Barcelona, 1997. p. 27-42.
 - ¹⁰ RAACK, R. C. *Historiography as cinematography: a prolegomenon to film work for historians*. *Journal of Contemporary History*, v. 18, n. 3; *Historians and the movies: the state of art: Part 1*, 1983, p. 411-438.
 - ¹¹ RAACK, R. C. *Historiography as cinematography...*, p. 419.
 - ¹² Una década antes, el mismo Raack literalmente convocaba a dicha tarea, RAACK, R. C. *Clio's dark mirror: the documentary film in history*. *The History Teacher*, v. 6, n. 1, 1972. p. 109-118. En Rosenstone, la participación en la producción de “mejores” películas parece estar más enfocada hacia la colaboración (tal como él la practicó en *Reds* y *The Good Fight*).
 - ¹³ Uno de los primeros artículos que describe puntillosamente un curso “experimental” es el de RAACK, R. C.; SMITH, Alan M.; RACCK, Marilyn. *The documentary film in history teaching: an experimental course*. *The History Teacher*, v. 6, n. 2, 1973. p. 281-294.
 - ¹⁴ O'CONNOR, John E. *Historians and film: some problems and prospects*. *The History Teacher*, v. 6, n. 4, 1973. p. 543-552. El planteo también aparece en el artículo del foro.
 - ¹⁵ O'CONNOR, J. E. *History in images/images in history: reflections on the importance...*, p. 1208.
 - ¹⁶ Es Paul Virilio quien considera que, en la actualidad, antes que un “analfabetismo de la imagen” se verifica una “visión disléxica”: “Hace tiempo que las últimas generaciones comprenden con dificultad lo que leen, porque son incapaces de *re-presentárselo*, dicen los profesores... Para ellas, las palabras han terminado por no formar imágenes, puesto que, según los fotógrafos, los cineastas del cine mudo, los propagandistas y publicistas de principios de siglo, las imágenes al ser percibidas con gran rapidez debían reemplazar a las palabras: hoy, ya no tienen nada que reemplazar y los analfabetos y disléxicos de la mirada no dejan de multiplicarse.” VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Madrid, 1989. p. 19.
 - ¹⁷ Toplin resalta las diferencias entre H/C, en tanto campos con objetivos, métodos y lenguajes disímiles. Las relaciones entre ambos existen pero son particularmente fuertes en su presente (*age of electronic media*, p. 1126). TOPLIN, R. B. *The filmmaker as historian*.
 - ¹⁸ “But the historical monograph is no less ‘shaped’ or constructed than the historical film or historical novel. It may be shaped by different principles, but there is no reason why a filmed representation of historical events should not be as analytical and realistic as any written

account.” WHITE, H. *Historiography and historiophoty*, p. 1195.

- ¹⁹ Aunque el debate en torno a la obra de White supera ampliamente las pretensiones de este trabajo, una referencia particularmente pertinente es la crítica que le formula Carlo Ginzburg, en el posfacio a la edición italiana del libro de N. Zemon Davis, *El retorno de Martin Guerre*. GINZBURG, C. Pruebas y posibilidades. En los márgenes de *El retorno de Martín Guerre* de Natalie Zemon Davis. En: CIOCHINI, Héctor; BURUCÚA, Emilio; BAGNOLI, Omar. *La Revolución Francesa*. Buenos Aires, 1989.
- ²⁰ ISENBERG, Michael. A relationship of constrained anxiety: historians and film. *The History Teacher*, v. 6, n. 4, 1973. p. 563-568.
- ²¹ JACKSON, Martin. The future role of films in history”. *The History Teacher*, v. 3, n. 3, 1970. p. 10-22.
- ²² *Film & History*, v. 1, n. 1, 1971. En sus comienzos la revista se difundió como el *newsletter* del *Historians Film Committee*.
- ²³ ROSENSTONE, R. Reflections on reflections on history in images/history in words. *Screening The Past*, n. 6, número especial: AHR revisited, <http://www.latrobe.edu.au/screening-thepast/firstrelease/fr0499/rrfr6c.htm>. Acceso em: 20 mar. 2004, posteo en 16 maio 1999.
- ²⁴ ROSENSTONE, R. El cine y los inicios de la historia posmoderna. En: ROSENSTONE, R. *El pasado en imágenes...*, p. 145-163.
- ²⁵ PASSERINI, Luisa. Transforming biography: from the claim of objectivity to intersubjective plurality. *Rethinking History*, v. 4, n. 3, 2000. p. 413-416.
- ²⁶ ROSENSTONE, R. A history of what has not yet happened. *Rethinking History*, v. 4, n. 2, 2000. p. 183-192.
- ²⁷ ROSENSTONE, R. Does a filmic writing of history exist? *History & Theory*, n. 41, 2002. p. 134-144. Se trata de una reseña crítica al libro de Zemon Davis, *Slaves on screen: film and historical vision*. Resulta sintomático que Rosenstone reflexione (demasiado) sobre la contratapa del libro, en la que se considera a la Davis como la más importante historiadora dedicada a la relación H/C. La “posición” de Zemon Davis en el marco ensayado en este trabajo es, podría decirse, intermedia, dado que recupera argumentos propios de la línea de Rosenstone, pero sin prescindir de los lineamientos propios de la rigurosidad histórica. Ver de la autora “Any resemblance to persons living or dead”: film and the challenge of authenticity”. *The Yale Review*, v. 86, 1986-87. p. 457-482. “Martin Guerre, the Historian and the Filmmakers: An Interview with Natalie Zemon Davis” (con Ed Benson) *Film & History*, v. 13, n. 3, 1983; On the Lame, *American Historical Review*, v. 93, n. 3, p. 572-603 (Foro dedicado a su libro *El retorno de Martin Guerre*).
- ²⁸ Pierre Sorlin, al evaluar el foro de la revista AHR ha sugerido que las posibilidades cognitivas del cine, en tanto medio masivo de comunicación, se hallan en parte limitadas a partir de la segunda mitad del siglo XX, momento desde el cual la televisión “suplanta” el lugar de aquel. SORLIN, Pierre. Endgame? *Screening the Past*, n. 6, 1999. Este autor ha llevado aún más lejos su reflexión, suponiendo que debido principalmente a un problema de “traducción” entre el lenguaje escrito de la historia y el lenguaje cinematográfico (en el que confluyen fotografía, movimiento y sonido), se deba intervenir – en el futuro – haciendo uso del mismo registro cinematográfico. Su planteo pone en serio riesgo a la crítica cinematográfica – una práctica extendida. La tendencia a anular otros registros sólo puede indicar aquí una presunción de jerarquía cualitativa, antes que la de intraducibilidad de lenguajes, y consecuentemente, cierto “imperialismo” ya no de la palabra escrita, sino del lenguaje visual. SORLIN, P. How to look an historical film? En: LANDY, Marcia. *The historical film: history and memory in Media*. Rutgers University Press, 2001. p. 25-49. Un ensayo excelente acerca de las intensidades diferenciales de las expresiones artísticas y el problema de la traducibilidad puede leerse en GONZÁLEZ, Horacio. Arte sentenciado. Una hipótesis sobre la cinematografía de fin de siglo. En: GONZÁLEZ, Horacio; RINESI, Eduardo (Comp.). *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires, 1993. p. 23-48.
- ²⁹ CHAMPION, Justin. Seeing the past: Simon Schama’s “A history of Britain” and Public History. *History Workshop Journal*, n. 56, 2003. Para las notas de Schama sobre su documental puede visitarse el sitio *History 2001*; SCHAMA, S. The burden of television history. En: www.history2001.com/pdf/history.keynote.pdf Acceso en: 30/03/2004].
- ³⁰ CURRENT, Richard N. Fiction as history: a review essay. *Journal of Southern History*, v. 52, n. 1, 1986, p. 77-90. La mayor parte del artículo está destinada a reseñar algunas películas y novelas que tratan sobre la guerra civil.

- ³¹ “By history films I mean those having as their central plot documentable events, such as a person’s life or a war or revolution, and those with a fictional plot but with a historical setting intrinsic to the action.” ZEMON DAVIS, N. *Any resemblance...*, p. 458.
- ³² RAMÍREZ, Bruno. Clio in Words and in a Motion: Practices of Narrating the Past. *Journal of American History*, v. 86, n. 3, 1999. p. 987-1014.
- ³³ DOHERTY, Thomas. Film and history, foxes and hedgehogs. *Magazine of History*, v. 16, n. 4, 2002. p. 13-15.
- ³⁴ AUSTIN, Greta. Were the peasants really so clean? The middle ages in film. *Film History*, v. 14, n. 2, 2002. p. 136-141.
- ³⁵ Los artículos en clave judicial abundan. Ver, como ejemplos, ROSS, Alex. In the authenticity game, only a few win. *The New York Times*, 26/11/1989, última edición; HADDEN, Sally. How accurate is the film? *The History Teacher*, v. 31, n. 3, 1998. p. 374-379.
- ³⁶ BRILEY, Ron. Teaching film and history. *Magazine of History*, v. 16, n. 4, 2002. p. 3-5.
- ³⁷ FELDMANN, Martha. Totalitarianism without pain: teaching communism and fascism with film. *The History Teacher*, v. 29, n. 1, 1995, p. 51-61. Otro ejemplo para el uso de fragmentos de películas en MURRAY, Alison. Teaching colonial history through film. *French Historical Studies*, v. 25, n. 1, 2002. p. 41-52. En el mismo número de FHS el artículo de Sarah Hanley propone una mejor articulación de materiales escritos y audiovisuales para el estudio de algunos aspectos de la historia de Francia. HANLEY, Sarah. *European history in text and film: community and identity in France, 1550-1945*. p. 3-19.
- ³⁸ WEINSTEIN, Paul. Movies as the gateway to history: the history and film project. *The History Teacher*, v. 35, n. 1, 2001. p. 27-48.
- ³⁹ Tal es el título de un artículo de corte general de Toplin. TOPLIN, R. B. Invigorating history: using film in the classroom. *Magazine of History*, v. 16, n. 4, 2002. p. 5-7.
- ⁴⁰ Seguimos aquí lo expuesto en O’CONNOR, John E. Reading, writing and critical viewing: coordinatng skill development in history learning. *The History Teacher*, v. 34, n. 2, 2001. p. 183-192. (El texto incluye como apéndice una exhaustiva descripción de las secuencias de *El retorno de Martin Guerre*.) El otro artículo, más breve pero con las mismas propuestas: Image as artifact: historians and the moving-image media. *Magazine of History*, v. 16, n. 4, 2002. p. 23-24.
- ⁴¹ ROMANO, Silvia. Cine e historia. Notas sobre la aplicación del cine en la didáctica de la historia. *Estudios*, n. 6, 1995-1996, p. 131-141. El artículo presenta un recorrido exhaustivo del debate sobre la relación H/C tanto en lo que respecta a la “teoría” cuando a las variantes metodológicas propuestas – retomando autores que en este trabajo no abordamos –, para luego describir un proyecto de trabajo.
- ⁴² Una guía para estudiantes, desde un punto de vista más cercano a la prouesta de M. Ferro, puede seguirse en CAPARRÓS-LERA, J. M. Historia contemporánea y cine: una propuesta de docencia e investigación. *Biblio 3W*. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, n. 231, 2000.