

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Pandillas de Nueva York: Un acercamiento a la relación compleja entre el Cine y la Historia.

Bevilacqua, Gilda.

Cita:

Bevilacqua, Gilda (2009). *Pandillas de Nueva York: Un acercamiento a la relación compleja entre el Cine y la Historia*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/193>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Pandillas de Nueva York: Un acercamiento a la relación compleja entre el Cine y la Historia

Bevilacqua, Gilda. Alumna (UBA)

Pandillas como caso

I

Para comenzar, queremos destacar que podemos acercarnos a un film desde diferentes perspectivas. Desde las últimas dos décadas del siglo XX, el estudio de la relación entre el Cine y la Historia ha crecido gracias a los aportes iniciales de diversos investigadores franceses como Marc Ferro y Pierre Sorlin y a la más reciente contribución, sobre todo a partir de mediados de la década de 1980, de diferentes autores norteamericanos como O' Connor, Gomery, Jackson, Short y, especialmente, a los aportes del historiador Robert A. Rosenstone¹. En nuestro trabajo, analizaremos y utilizaremos varios de los elementos que este último desarrolló, centrándonos, particularmente, en “la aspiración básica que se plantea Rosenstone de saber ‘cómo’ los films muestran el pasado y, al hacerlo, se convierten en una forma de hacer historia”².

Como hipótesis de trabajo, sostenemos que el cine puede contribuir a la comprensión o conocimiento de la Historia de dos grandes maneras. Por un lado, puede hacerlo como fuente primaria de su contexto de producción, y en este sentido, presentarse la película, también, como un producto cultural del momento histórico en que salió a la luz. Estas dimensiones (documento y producto de la Historia) fueron, particularmente, exploradas y analizadas por Ferro y Sorlin³. Por otro lado, el cine también puede, a través de un film histórico, concebido desde la perspectiva y el sentido que Rosenstone explora⁴, contribuir a la comprensión de un tema, problemática y/o período como representación de la Historia, en el sentido de poseer la capacidad de brindar una interpretación, ya sea ésta existente y previa o propia y

¹ Podemos enmarcar la producción historiográfica de este autor, dentro de las corrientes surgidas *a posteriori* del llamado “giro epistemológico” de fines de los setenta. Para un análisis detallado sobre esta etapa particular de la historia de la Historiografía, ver, Noiriél, G., *Sobre la crisis de la historia*, Madrid, Cátedra, 1996; Revel, J., *Las construcciones francesas del pasado*, Buenos Aires, FCE, 2002; para la lectura de un representante paradigmático de una de estas corrientes, la denominada “giro lingüístico”, ver, White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 1992 (primera edición en inglés, 1973).

² Ver, Hueso, Ángel Luis, “Prólogo”, en Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 11.

³ Ver, especialmente, Caparrós Lera, J. M., “Prólogo”, en Ferro, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 2000; *Ibid.*, capítulos 19 y 20; Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 115-119; y, Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine*, México, FCE, 1985, Segunda Parte. Para estudios de caso en los que se aplica y expresa esta dimensión del cine como documento y producto de la historia, ver, Rollins, Peter (Comp.), *Hollywood: el cine como fuente histórica*, Buenos Aires, Editorial Fraternal, 1987.

⁴ Para otras concepciones sobre las características y usos del cine histórico, ver, Borstein Sánchez, A, “El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, Nº 12, Madrid, Editorial Universitaria Complutense, 1991.

original sobre el o los temas y/o el o los períodos que trate. Es esta segunda forma de contribución al conocimiento histórico la que desarrollaremos en nuestro trabajo. Para ello, utilizaremos los aportes de dicho autor, quien elaboró un marco teórico interpretativo que permite pensar y desarrollar esta dimensión poco aceptada por el campo académico histórico internacional. De hecho, Rosenstone plantea que dicho marco surgió a partir de la inquietud que le suscitó el vacío intelectual relacionado al tema, que encontró en aquel libro tan laureado de historiografía norteamericana de Peter Novick, *Ese noble sueño*⁵. Vacío al que consideró para nada ingenuo dado que, si bien el estudio de las relaciones entre el Cine y la Historia no constituye un campo de investigación específico y legitimado por la academia, sí dio señales de ser un espacio rico y con potencial propio, por lo cual Rosenstone entendió que ese nuevo espacio constituía un desafío peligroso para determinados historiadores académicos, que consideran que la única expresión válida y posible de la historia es la historia escrita⁶.

Comenzamos diciendo, entonces, que el Cine puede, a través de un film histórico, contribuir a la comprensión de un tema y/o un período como representación e interpretación de la historia. Pero, no es de cualquier modo que realiza esta contribución. Según Rosenstone, “el ‘cine histórico’, como cualquier relato escrito, gráfico u oral, debe insertarse en el conocimiento del tema, puntos discutibles incluidos, preexistente”⁷. Aquí, encontramos una primera característica que comparte el cine con otros soportes discursivos. Pero, en este caso, el autor enfatiza, además, que, “para ser considerado ‘histórico’, un film debe ocuparse, abierta o indirectamente, de los temas, las ideas y los razonamientos del discurso histórico. Por tanto, es obligado a rechazar aquellos largometrajes que utilizan el pasado como un decorado más o menos exótico o lejano para narrar aventuras y amores. *Al igual que ocurre con los libros, en el film histórico no cabe la ingenuidad histórica*, la ignorancia de los hechos e interpretaciones acreditados por diversas fuentes, no cabe la inventiva caprichosa. Como cualquier otro trabajo acerca del pasado, *el cine histórico debe incardinarse en el corpus de los conocimientos sobre el tema histórico del que se trate y en el actual debate a propósito de la importancia y el significado del pasado*”⁸. Partiendo de esta definición general, consideramos que el film *Pandillas de Nueva York* cumple con los requisitos para ser considerado un film histórico, lo cual fundamentaremos con el desarrollo de nuestro análisis sobre esta dimensión. Pero, Rosenstone, también, sostiene que no debemos hablar de cine histórico en singular, ya que éste puede brindar una representación de la historia desde diferentes perspectivas o acercamientos. De esta manera, el autor plantea que existen muchas maneras de plasmar la historia en la pantalla –historia como acontecer dramático, historia sin héroes, como espectáculo, reflexiva, historia personal, oral o posmoderna-, pero que, por razones clasificatorias, las agrupó en tres grandes grupos: historia como drama, como documento y como experimentación⁹. El cine histórico como drama, el más conocido,

⁵ Novick, Peter, *Ese noble sueño. La objetividad y la historia profesional norteamericana*, México, Instituto Mora, 1997 (Primera Edición, 1988).

⁶ Rosenstone, *op. cit.*, p. 13-17.

⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸ *Ibid.*, p. 59-60. Los subrayados son nuestros.

⁹ *Ibid.*, p. 47.

divulgado y antiguo, según Rosenstone, es el grupo que, por las características que le confiere el autor (que mencionaremos luego), nos brinda el marco más propicio desde donde analizar *Pandillas de Nueva York*. Como documento, el *film* histórico “es el más reciente de los géneros históricos cinematográficos. Su germen –al menos en Estados Unidos- estuvo en los documentales sociales de los años treinta (...). Su estructura más común es la de superponer la explicación de un narrador (y/o testigos o especialistas) a una serie de imágenes actuales de lugares históricos junto con fotogramas de documentales, noticiarios, fotos, dibujos, pinturas, gráficos, y portadas de periódicos de la época”¹⁰. El *film* como experimentación es el grupo que más se aleja del acercamiento y las características que, como film histórico, encontramos en *Pandillas*. Rosenstone designa de esta manera a “una gran variedad de formas fílmicas, tanto de ficción como documentales y, a veces, una combinación de ambas. (...) Tanto los *films* de realizadores norteamericanos y europeos vanguardistas e independientes, como las obras de directores de los antiguos países comunistas o del Tercer Mundo. (...) Lo que estos *films* tienen en común (además del poco tiempo exhibido) es que todos están realizados sin seguir el estilo de Hollywood. No sólo por los temas que tratan sino por cómo recrean el pasado. Todos combaten los códigos de representación de los *films* tradicionales y, en definitiva, todos rechazan la consideración de la pantalla como una límpida ventana a un mundo ‘real’”.

Otro punto importante que señala Rosenstone es que, “al ser diferente de la historia escrita, el cine no puede ser juzgado con los mismos criterios”¹¹. Con respecto a los *films* dramáticos tradicionales, encontramos que existen determinadas normas que se desprenden de las conclusiones del análisis llevado a cabo por este autor sobre “cómo los films al uso recrean mundos”, que pueden aplicarse tanto a las películas de ficción como a los documentales, es decir, a los dos primeros grupos, no así al cine histórico experimental posmoderno. No obstante, por ser *Pandillas de Nueva York* el caso específico que analizaremos, pondremos nuestra atención, únicamente, en el cine histórico como drama. Las normas que lo rigen son las siguientes: 1) nos explica la historia como una narración con un principio, un desarrollo y un final; ésta lleva implícito un mensaje moral, por lo general optimista, que está impregnado de una concepción de la historia que se articula en términos de progreso, incluso en el caso de que se suscriban las teorías marxistas; 2) explica la historia mediante los avatares de individuos, que son gente normal que han realizado actos heroicos o admirables o que han sufrido explotación u opresión en un grado extremo, y que, situándolos al frente del proceso histórico, la solución de sus dificultades personales tiende a sustituir la solución de los problemas generales; 3) el cine nos muestra la historia como el relato de un pasado cerrado y simple, no proporciona alternativas a lo que vemos, no admite dudas, todo lo afirma con el mismo grado de seguridad; 4) el cine personaliza, dramatiza y confiere emociones a la historia, utiliza las potencialidades propias del medio para intensificar los sentimientos que despiertan en el público los hechos que muestra la pantalla; 5) el cine nos ofrece la apariencia del pasado: edificios, paisajes y objetos,

¹⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

¹¹ *Ibid.*, p. 63.

es decir, nos proporciona la imagen de los objetos cuando estaban en uso; por último, 6) las películas muestran la historia como un proceso, la pantalla une elementos que, por motivos analíticos o estructurales, la historia escrita separa, como, por ejemplo, economía, política, cuestiones de clase, de género, etc.¹².

Rosenstone también propone otros elementos conceptuales que ayudan a profundizar el análisis de esta categoría dramática del cine histórico. Por un lado, otro punto central de ésta es que “se apoya en la invención tanto de pequeños detalles como de hechos importantes. (...) La necesidad que la cámara tiene de filmar lo concreto o de crear una secuencia coherente y continua siempre implicará grandes dosis de invención en los *films* históricos. Lo mismo sucede con los protagonistas: todas las películas incluirán personajes ficticios o inventarán elementos de su carácter. (...) Igual ocurre con los hechos: aquí la invención es inevitable para mantener la intensidad del relato y simplificar la complejidad en una estructura dramática que encaje en los límites del tiempo fílmico. Esto conlleva el uso de mecanismos narrativos: la condensación y la alteración de hechos y la metáfora”¹³. De estos mecanismos, el más recurrente es la condensación: “aquí aparece la convención, la ficción, que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles, de cientos de miles e, incluso, de millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados”¹⁴.

II

A continuación, analizaremos *Pandillas de Nueva York* como un trabajo histórico, mediante la aplicación de las normas de los *films* dramáticos tradicionales y de las demás herramientas analíticas y conceptuales que propone Rosenstone para este tipo de *films*.

En primer lugar, encontramos que *Pandillas* se desarrolla como una narración tradicional, que cumple con esta norma al presentar un principio, un desarrollo y un final. Es decir, posee una temporalidad lineal, cronológicamente ordenada y claramente delimitada. También son claros los objetivos de esta delimitación. La narración tiene tres grandes ejes cronológicos y temáticos, que se expresan a través de la división en etapas precisas de la vida del personaje principal de la historia: *Amsterdam Vallon*, y, por tanto, etapas que determinan la participación de los otros personajes, que, partiendo de esa temporalidad,

¹² *Ibid.*, p. 50-53.

¹³ *Ibid.*, p. 57-58.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

se relacionan con el principal. El primer eje temporal se desarrolla en 1846, en la escena inicial en la que se están preparando para enfrentarse nativos e inmigrantes, en la plaza principal de los Cinco Puntos; los nativos, dirigidos por *Bill*, el carnicero, y los inmigrantes, conducidos por el cura católico *Vallon* (padre del personaje principal del film, *Ámsterdam Vallon*). El segundo eje comienza con la escena en la que una voz en *off* introduce el contexto de la llegada de *Ámsterdam* a Nueva York, al salir, después de 16 años, de un reformatorio al que envió *Bill*, el carnicero luego de haber asesinado a su padre en el enfrentamiento mencionado. El tercer eje temporal empieza con la escena de la fiesta organizada por *Bill* para la Decimosexta conmemoración de la Gran Batalla de 1846, con la que comenzó el primer eje. En esta fiesta *Ámsterdam* decide, luego de haber logrado acercarse a *Bill* en la segunda etapa, concretar su venganza y asesinarlo. Y, al no lograrlo, emprende la organización de una nueva batalla entre nativos e inmigrantes, que ya no tiene sólo el cariz de la venganza personal, sino que expresa el deseo de terminar con el sometimiento que sufrían estos grupos sociales y étnicos por parte del sistema corrupto y violento, dominado y sostenido por *Bill* y los nativos y la autoridad municipal, es decir, el jefe Tweed. Aquí, vemos nuevamente plasmados, de manera interrelacionada, los mecanismos de la invención y la condensación.

La utilización de este tipo de estructura narrativa lineal está relacionada con el hecho de que el director y el guionista tomaron como base para el desarrollo del *film* una producción escrita literaria. En 1970, Scorsese descubrió la crónica de Herbert Asbury, escrita en 1928, *Gangs of New York*, de donde sacaría la idea de hacer la película: “el libro contenía todo el folklore de la vieja ciudad de Nueva York y todo lo que leí parecía encajar con mis impresiones acerca de esa época”¹⁵.

Con respecto a la articulación de la historia en términos de progreso y de un mensaje moral optimista, encontramos que, si bien los hechos transcurren en un marco de conflicto y de alta carga de violencia, la escena final del film, cuando en una imagen que muta sobre sí misma se presentan las transformaciones por las que pasó la Nueva York de 1863 hasta la del 2001, cierra el desarrollo de la historia en ese sentido. Un sentido que, aunque conflictivo, no deja de ser un sentido de progreso; y, el hecho de que se haya dejado como imagen final a las Torres Gemelas, cuando el momento del estreno del *film* fue posterior a su caída, consideramos que implica una valoración positiva de ese progreso, una valoración hasta nostálgica de un punto al cual se llegó que ya no está más¹⁶.

En segundo lugar, el director desarrolla el relato mediante los avatares de individuos, que, con el desarrollo de su propia historia, expresan el hilo conductor de la historia general, es decir, cómo los inmigrantes urbanos se unieron para hacer frente al medio hostil y a la supervivencia en un país que los necesitaba económica y hasta políticamente, es decir, como trabajadores y votantes, pero que los marginaba de todo derecho a una vida digna, por la cual pelearon hasta incluso la muerte. De esta manera, vemos cómo la historia que se quiere contar gira en torno de un grupo social definido -representado por el

¹⁵ Ver, “Cómo se hizo ‘*Gangs of New York*’. Notas de producción”, Columbia Pictures, 2002, en <http://www.LaButaca.net> - Revista de Cine, Valencia, 2003.

¹⁶ Este análisis forma parte de interpretar a la película como fuente de la historia, el otro abordaje acerca de cómo el cine puede contribuir al estudio y comprensión de la historia, que mencionamos al principio de nuestro trabajo, y que dejaremos abierto para futuras investigaciones.

personaje principal del *film*, *Amsterdam Vallon*- escogido en tanto portador de esas características heroicas y, en tanto, también, expresa a esos hombres y mujeres que, como individuos, no forman parte del panteón de personajes “ilustres” de la historia estadounidense, pero que, a través de sus resistencias cotidianas, y como grupo social, tuvieron una incidencia y un protagonismo fundamentales, que el director quiere rescatar y demostrar. Esta personificación a través de personajes que representan a un grupo social o cultural más general se realiza mediante el mecanismo narrativo de la condensación. La historia de *Amsterdam* condensa, entonces, las vivencias y experiencias del sector étnico, religioso y de clase que representa. Así, sucede con el resto de los personajes, que se articulan en esa historia particular, que es el eje de la estructura narrativa del relato fílmico.

En tercer lugar, en el *film* también encontramos un relato cerrado, simple y que se desenvuelve con criterios indubitables. Es decir, es una historia que no presenta elementos que abran el juego a una interpretación alternativa de la que el director y el guionista proponen. Para ver con mayor claridad este punto, es importante tener en cuenta el recorte espacio-temporal en el que se desarrollan las acciones y el hecho de que la estructura narrativa sea lineal, es decir, tenga un principio, un núcleo y un fin. Esto facilita la tarea de proporcionar un discurso cerrado y seguro de sus presupuestos y aseveraciones. Ese recorte se limitó a un corto período que comenzó en 1846 y culminó con las protestas de 1863, cuando la agrupación racista Nativistas tomó las calles en respuesta a las leyes de reclutamiento para la Guerra Civil.

En cuarto lugar, Scorsese cuenta su historia sobre este difícil período histórico mediante el romance entre dos personas: *Amsterdam Vallon*, inmigrante irlandés y líder de la pandilla *Dead Rabbits*, y *Jennie Everdeane*, una hábil carterista, que también vive en los Cinco Puntos y tiene una relación especial, paternalista, con *Bill*, el otro personaje principal, contrafigura de *Amsterdam*. De esta manera, personaliza, dramatiza y confiere emociones a la historia. Aquí, entran en juego la invención y la condensación, para dar lugar al despliegue de emociones que brindan un carácter a la historia que se quiere contar, que la historia escrita difícilmente hubiese podido lograr. Estas invenciones y condensaciones surgieron también a partir de emociones particulares. El guionista Jay Cocks no sólo investigó sobre el período, sino que también “encontró inspiración en una línea de una canción de Bruce Springsteen acerca de la espera ‘por un salvador que surgió de la calle’. Y para esa noción del héroe de la gente, nació el personaje de *Amsterdam Vallon*. Cocks creó después el mundo de *Amsterdam*. Él explica: ‘Por la misma razón que fue creado *Amsterdam* fue también creado el personaje de *Bill* el Carnicero [líder de la violenta pandilla Nativista, personaje basado en un hombre real, *Bill Poole*, líder de una pandilla diferente], y *Jenny* surge de la necesidad de *Amsterdam* de tener alguna clase de respiro. No había ningún respiro en ese vecindario, así es que ellos tuvieron que crearlo juntos”¹⁷.

En quinto lugar, el *film* nos brinda la apariencia del pasado: edificios, paisajes y objetos. Los realizadores recrearon una Nueva York que ya no existe más que en los libros y fotografías. Scorsese

¹⁷ Ver, “Cómo se hizo ‘*Gangs of New York*’. Notas de producción”, Columbia Pictures, 2002, en <http://www.LaButaca.net> - Revista de Cine, Valencia, 2003.

“hizo todo lo posible para hacer que las cosas en la pantalla luzcan ‘más que reales’. Él y su equipo utilizaron una colección de más de 850,000 objetos, desde platos, hasta peines y juguetes de los niños, que un grupo de arqueólogos halló al cavar en las profundidades del Lower Manhattan para descubrir los artefactos y estilos de vida del barrio de los Cinco Puntos. Esta colección (excepto por 18 objetos) fue destruida cuando el edificio 6 del World Trade Center se colapsó parcialmente en los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001”¹⁸. La intención de Scorsese fue, entonces, acercarse lo más posible a mostrar cómo era Nueva York en esa época. La creación de estas escenografías “requirió de una intensa investigación y cuando la investigación llegó a sus límites, requirió también de la poderosa fuerza de la imaginación. Se utilizaron litografías, impresiones, libros de grabados y fotos-daguerrotipo de la época e imágenes de épocas posteriores, especialmente por las famosas fotos de las secciones más pobres de la ciudad de Nueva York de Jacob Riis”¹⁹.

Por último, encontramos en *Pandillas* la sexta norma que rige al cine histórico como drama, ya que el film muestra la historia como un proceso, une elementos que, por motivos analíticos o estructurales, la historia escrita separa. Aparecen, así, distintos niveles conflictivos y diferentes dimensiones de la vida social y cotidiana que están entrelazadas. Los personajes claramente están atravesados por estas instancias. Son, al mismo tiempo, por ejemplo, irlandeses, trabajadores, marginales y católicos. Las dimensiones étnicas, religiosas y de clase, están presentes en todos los grupos que los personajes condensan. Aquí, como en los otros puntos, las estrategias narrativas de invención y condensación juegan un papel fundamental para lograr que todas estas dimensiones se articulen de forma coherente y clara.

***Pandillas* como interpretación**

I

En este apartado, desarrollaremos la segunda perspectiva que propusimos como abordaje y respuesta a nuestro problema acerca de cómo contribuye el cine al estudio y comprensión de la historia: el cine histórico como interpretación-representación de la historia. Es decir, que intentaremos demostrar, a partir del análisis de un caso específico, que podemos extraer de los *films* históricos una posición historiográfica de los temas y períodos que tratan. Siguiendo a Rosenstone, consideramos que “algunos films (...) representan auténticas escuelas o tradiciones de interpretación histórica”²⁰. En el caso específico de *Pandillas*, esta posición es muy cercana a la de historiadores de la Nueva Izquierda²¹, tales como

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Rosenstone, Robert, *op. cit.*, p. 176.

²¹ Para una caracterización general de los historiadores radicales de la Nueva Izquierda y de ésta misma, ver, Lindbeck, Assar, *La economía política de la Nueva Izquierda*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 131-142; Green, James, “*Radical America: Historia del movimiento, Historia militante*”, en *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, Vol. 6, N° 16, Buenos Aires,

Howard Zinn²², David Montgomery²³ y Bruce Laurie²⁴, quienes analizaron los conflictos de clase, étnicos, raciales y religiosos durante los años previos y en el transcurso de la Guerra Civil norteamericana, desde una perspectiva crítica de la concepción que muestra a la sociedad y a la historia estadounidenses como exentas de estos conflictos, o a lo mejor entendiéndolos como anomalías pasibles de ser resueltas por el mismo desenvolvimiento del sistema, equilibrándose, de este manera, nuevamente. Esta corriente historiográfica está enmarcada en un contexto histórico-político y cultural particular, que ejerció una gran influencia sobre estos historiadores que se identificaban con la Nueva izquierda y que querían reescribir la historia nacional con un enfoque radical²⁵. Este contexto ha sido denominado por Tom Engelhardt como el “fin de la cultura de la victoria”, cuyo punto de inicio de descomposición, el autor lo ubica luego de experiencia de Hiroshima y Nagasaki, y el de culminación, en la derrota norteamericana en la guerra de Vietnam²⁶.

La posición a la que se contrapone *Pandillas*, como interpretación y representación del período, es a la que sostiene la historiografía oficial acerca del tema²⁷. Esta interpretación la encontramos en una de las últimas ediciones de la *Reseña de la Historia de los Estados Unidos*²⁸, un libro-panfleto publicado por el Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos (USIS)²⁹.

A diferencia de la relación directa que establecimos entre la *Reseña* del USIS y la postura historiográfica oficial, no podemos afirmar fehacientemente que Martin Scorsese, director del *film*, o Jay Cocks, su guionista, hayan leído a los historiadores de la Nueva Izquierda, ni que sean parte de sus perspectivas ideológicas y políticas. No obstante, como dijimos anteriormente, consideramos que la presentación y el tratamiento de los conflictos que articulan el desarrollo del film reflejan visual y discursivamente muchas de las interpretaciones y representaciones que sobre ellos podemos encontrar en los textos de Zinn, Montgomery y Laurie, que citamos anteriormente³⁰. Por lo tanto, el *film* se ubica dentro de una de las corrientes interpretativas dentro de la historiografía norteamericana sobre la Guerra Civil en contraposición a otras, oficiales y de corte tradicional, que tienen como antecedente y se enmarcan en la

julio 2001, pp. 53-55, 71-73; Lynd, Staughton, “Padre e hijo: labor intelectual fuera del ámbito académico”, en *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, Vol. 6, N° 16, Buenos Aires, julio 2001, pp. 87-88.

²² Ver, Zinn, Howard, *La otra historia de los Estados Unidos*, México, Siglo XXI, 1999.

²³ Ver, Montgomery, David, “La lanzadera y la cruz. Tejedores y artesanos en los motines de Kensington de 1844”, en Pozzi *et al.*, *De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos*, Buenos Aires, Editorial Cántaro, 1990.

²⁴ Ver, Laurie, Bruce, “Estilos de vida de los artesanos de Filadelfia, 1820-1850”, en Pozzi *et al.*, *De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos*, Buenos Aires, Editorial Cántaro, 1990.

²⁵ Ver, Suárez, Ana Rosa, “El significado de la Guerra Civil”, en Víctor Arriaga *et alia*, *Estados Unidos visto por sus historiadores*, Tomo I, México, Instituto Mora, 1991, p. 186.

²⁶ Engelhardt, Tom, *El fin de la cultura de la victoria*, Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, 1995.

²⁷ Para un estado de la cuestión sobre las diversas escuelas y corrientes interpretativas de la Guerra Civil norteamericana, ver, Suárez, Ana Rosa, “El significado de la Guerra Civil”, en Víctor Arriaga *et alia*, *Estados Unidos visto por sus historiadores*, Tomo I, México, Instituto Mora, 1991, pp. 181-188.

²⁸ Cincotta, Howard, *Reseña de la Historia de los Estados Unidos*, USIS, 1994, pp. 157-171.

²⁹ Sobre el USIS, ver, por ejemplo, <http://dosfan.lib.uic.edu/usia/usiahome/oldoview.htm#overview>.

³⁰ En un reportaje, Scorsese planteó: “El *film* muestra la imagen de una ciudad que está al borde de la explosión, en el contexto de un país que está en explosión. Finalmente, todos salen a las calles a pelear y ver quién se impone”, ver, “Cómo se hizo ‘Gangs of New York’. Notas de producción”, Columbia Pictures, 2002, en <http://www.LaButaca.net> - Revista de Cine, Valencia, 2003.

interpretación inaugurada por James Ford Rhodes, entre fines del siglo XIX y principios del XX, y seguida por los historiadores nacionalistas, quienes “interpretaron las causas sin intención de desacreditar de manera exclusiva a algún individuo o región en particular. Se refirieron así a la extensión del cultivo de algodón, a factores geográficos y económicos o a las diferencias irreconciliables entre Norte y Sur sobre cuestiones políticas –la esclavitud entre ellas³¹–, que hicieron que el enfrentamiento no se pudiese evitar (...) Esta generación se manifestó satisfecha con los resultados de la contienda: la preservación de la Unión, la destrucción de la esclavitud, el desarrollo industrial, el fortalecimiento de la nación”³².

En *Pandillas*, la Guerra Civil se muestra como telón de fondo continuo de la historia, que aparece e interviene agudizando los conflictos de clase, étnicos, raciales y religiosos, ya instalados en la sociedad norteamericana desde la etapa colonial³³. Y, dentro de estos conflictos, muestra hechos específicos, documentados y analizados por la historiografía norteamericana. Uno de estos acontecimientos fueron los conflictos y la revuelta desatada por la Ley de Conscripción Obligatoria en 1863, que aparece en la escena final: “La Guerra Civil hizo erupción en la ciudad de Nueva York en 1863 con una serie de revueltas llamadas ‘Draft Riots’, las cuales fueron las peores de la historia de Norteamérica,” explica Scorsese. “Estas duraron cuatro días y cuatro noches. En cierto sentido, las revueltas fueron como la Guerra traída a Nueva York. Todo era a causa del primer esbozo americano de servicio militar obligatorio instituido por el Presidente Lincoln. Todos los hombres físicamente capaces eran elegibles, pero había una excepción: uno podía pagar \$300 dólares y salir exento. Para las clases trabajadoras, esto no era posible. Así es que este esbozo prendió su furia.” Él continúa: “Los rebeldes destruyeron propiedades en cada esquina de la ciudad, quemando todo lo que se interpusiera en su camino. Para el segundo día, el decreto se suspendió, y la ciudad estuvo en estado de sitio. Es justo en el preciso momento en que las tropas de la Unión arriban a Nueva York para combatir a los rebeldes, que la monumental batalla a muerte entre *Amsterdam* y *Bill el Carnicero*, y sus respectivas pandillas toma lugar. El momento climático de la película está conjuntado con el clima de violencia y racismo de estas revueltas”³⁴.

II

A continuación, transcribiremos algunos de los contenidos de escenas y diálogos -agrupados en dos grandes ejes analíticos y temáticos, que aparecen en todos los trabajos citados de los historiadores radicales-, que consideramos ilustrativos de lo expuesto en torno al carácter de *Pandillas* como interpretación-representación particular de la historia de la Guerra Civil norteamericana, enmarcada en dicha corriente historiográfica.

³¹ Ver, por ejemplo, Austin, Victor, *La Guerra de Secesión*, Buenos Aires, Los libros del Mirasol, 1964.

³² Suárez, Ana Rosa, *op. cit.*, pp. 182-183.

³³ Ver, Zinn, Howard, *La otra historia de los Estados Unidos*, México, Siglo XXI, 1999.

³⁴ Ver, “Cómo se hizo ‘Gangs of New York’. Notas de producción”, Columbia Pictures, 2002, en <http://www.LaButaca.net> - Revista de Cine, Valencia, 2003.

1. Escenas y diálogos donde se muestran los conflictos étnicos, raciales y religiosos que atravesaban a la sociedad:

-En la escena inicial, se están preparando para combatir, en la plaza principal de los Cinco Puntos, los nativos, dirigidos por *Bill*, el carnicero, y los inmigrantes, conducidos por el cura católico *Vallon*, líder de la pandilla de los conejos muertos (también, padre del personaje principal del film, *Ámsterdam Vallon*): Habla *Bill*, el carnicero: “nos reunimos en este lugar elegido...para arreglar de una vez por todas...quién maneja las Cinco Esquinas. Los nativos, bien nacidos en esta tierra...o las hordas extranjeras que nos desafían”. Le contesta el Cura *Vallon*: “Por las antiguas leyes de combate... acepto el desafío de los que se hacen llamar nativos. Lastiman a nuestra gente en cada esquina. Pero de aquí en adelante no lo podrán hacer más. Pues que sea sabido...que la mano que intente sacarnos de esta tierra...será instantáneamente cortada”. Replica en un grito de guerra *Bill*: “¡Que el señor cristiano guíe mi mano...contra su palabrería romana!”.

-*Bill*: “En el séptimo día, el Señor descansó. Pero antes de descansar, se agachó en cuclillas sobre Inglaterra. Y lo que salió de su trasero... fue Irlanda”.

- *Bill*: “Ese es el espíritu, muchachos. Vayan y mueran por sus amigos de color. Debimos poner a alguien mejor contra Lincoln cuando tuvimos la oportunidad”. Happy Jack (otro ex *conejo muerto*, ahora policía sobornado) le pregunta inmediatamente: “¿Estás diciendo que no somos diferentes a los negros?”. *Bill* le contesta: “Tú no lo eres. ¡Vuelvan a África, malditos negros!”.

-Jefe *Tweed* le dice a *Bill*: “Ese es el cimiento de nuestro país, Sr. Cutting. Están naciendo americanos”. *Bill*, le responde: “Yo no veo ningún americano, sólo veo intrusos. Irlandeses que hacen por 5 centavos lo que un negro hace por 10... y por lo que antes un blanco cobraba 25. ¿Qué han hecho? Dime una cosa con la que hayan contribuido...”. El Jefe *Tweed* afirma: “Votos”. *Bill*, le repone sarcásticamente: “¿Votos has dicho? Ellos votan lo que dice el arzobispo... ¿y quién se lo dice al arzobispo? El rey del sombrero puntiagudo que se sienta sin hacer nada en Roma. Mi padre dio su vida para que este país fuera lo que es hoy. Asesinado por los ingleses junto a todos sus hombres el 25 de Julio de 1814. ¿Crees que voy a ayudarte a destruir su legado? ¿Para darle este país a quienes no han luchado por él? ¿Por qué? ¿Porque salen de un barco llenos de mentiras y suplicándote sopa?”.

2. Escenas y diálogos donde se muestran tanto el carácter conflictivo y violento de la sociedad norteamericana, neoyorquina, dividida en clases antagónicas, como a los conflictos entre éstas:

-En la escena en la que una voz en *off* introduce el contexto de la llegada de *Amsterdam* a Nueva York, luego de salir del reformatorio, es decir, el segundo eje temporal en que está dividido el relato: “Esclavitud abolida. En el segundo año de la gran Guerra Civil... cuando los irlandeses marchaban por las calles... Nueva York era una ciudad llena de tribus. Caciques, ricos y pobres...”

-Voz en *off* de *Amsterdam* luego de su arribo a Nueva York: “El asunto más conflictivo era la nueva Ley de Reclutamiento. El primer reclutamiento en la historia de la Unión”. Unos reclutadores pasan por las calles del puerto agitando: “¡Únanse al ejército! ¡Tres comidas diarias y buena paga! Vamos, alístense, sirvan a su país. Líbrense del reclutamiento, muchachos. Alístense y tendrán un bono de 50 dólares. Necesitamos 30.000 voluntarios y pagaremos 677 dólares por voluntario”. Nuevamente, aparece la voz en *off* de *Amsterdam*, explicitando una arista importante de ese conflicto: “Por todos lados la gente hablaba del reclutamiento. Podías evitar ser reclutado por 300 dólares... ¿pero quién tenía 300 dólares? Eso para nosotros eran como tres millones”.

-*Happy Jack*: “Ver toda esta pobreza debe ser estremecedor, Sra. Skamerhorn”. Voz en *Off*: “A veces, por supuesto, las pandillas de la parte rica venían a nosotros. Los Skamerhorn eran una de las familias más antiguas de Nueva York. Ellos no manejaban la ciudad... pero quienes sí lo hacían los escuchaban con mucha atención”.

-*Monk* (otro ex *dead rabbit*, que pelea junto al cura *Vallon* en el enfrentamiento 1846) le dice a *Amsterdam*: “A mi padre también lo mataron en batalla. En Irlanda, en las calles. Combatiendo a los que tomaron como privilegio suyo... lo que sólo se puede obtener y conservar masacrando a una raza. *Amsterdam* le contesta: “Esa guerra tiene más de mil años”. *Monk*, continua: “Nunca esperamos que nos persiguiera hasta aquí”. *Amsterdam* sentencia: No lo hizo. Nos esperaba ya cuando desembarcamos”.

Apuntes para una conclusión

Walter Benjamín cita, en el artículo que mencionamos al comienzo, un fragmento de Paul Válerý, del cual extraemos una reflexión que queremos aplicar al concepto de Historia, a la concepción sobre el Cine y a la relación entre ambos: “Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a *modificar de una manera maravillosa el concepto mismo de arte*”³⁵. Siguiendo a Rosenstone, consideramos que el Cine Histórico, al poseer características distintas e innovadoras tanto en su representación audiovisual de la interpretación

³⁵ Benjamín, Walter, *op. cit.*, p. 147. El subrayado es nuestro.

histórica como en su capacidad masiva de difusión como medio de comunicación, “nos fuerza a *redefinir y/o ampliar el significado del concepto de la historia*”³⁶.

Así, nos encontramos, como historiadores, ante un doble y paralelo desafío. Por un lado, recuperar la capacidad del discurso histórico escrito como constructor de interpretaciones conocidas, debatidas y atractivas para la sociedad en la cual surgen y se insertan. Y, en sintonía con ello, empezar a hacer uso del soporte audiovisual que proveen los medios de comunicación masiva que hemos señalado. Pero, este uso llevarlo a cabo aplicándole un método. Y allí reside el desafío mayor. Elaborar interpretaciones históricas con pretensiones de objetividad científica que puedan ser plasmadas en un soporte que tiene cualidades y problemas distintos al de la escritura. Que pueda, por ejemplo, explotar y explorar los “potenciales dramáticos de la música, la voz y la edición”³⁷, con el objetivo de que la Historia como Ciencia pueda entrar nuevamente en la batalla de la construcción de la memoria histórica colectiva de los pueblos. Pero, en el estado actual de los debates e interpretaciones históricas, no se ha pasado aún de la expresión de deseo en relación a muchos de los problemas que hemos advertido al calor de la elaboración de nuestro trabajo³⁸.

Para finalizar, queremos volver a señalar y enfatizar que estamos de acuerdo con Rosenstone cuando plantea que “la misma naturaleza de la historia en imágenes y la ausencia de supervisión histórica hacen necesario que los estudiosos que se preocupan del conocimiento histórico de la sociedad aprendan a ‘ver’ y ‘juzgar’ un *film*, a mediar entre el mundo histórico del director de cine y el académico”³⁹. Y, estamos de acuerdo, porque también consideramos que “una película es excepcionalmente eficaz como transmisora de historia porque, del mismo modo que las palabras no se revelan en toda su implicancia para algunos lectores (...), es difícil no advertir los mensajes que una filmación aporta al explicar un hecho o período histórico: el mensaje histórico, los antecedentes, la situación, el lenguaje y los pormenores”⁴⁰. Por lo tanto, sostenemos que es muy importante, como historiadores o científicos sociales, reflexionar y dar cuenta de todos los problemas y las dimensiones que han sido mencionadas y/o analizadas en nuestro trabajo; sobre todo, si tenemos en cuenta que existe una “hegemonía planetaria de la industria cinematográfica estadounidense”⁴¹, cultural e ideológica, plasmada y expresada en el hecho concreto de que, en los últimos años, aproximadamente, “el 85 % de las películas proyectadas en el mundo es producto de Hollywood”⁴².

³⁶ Rosenstone, Robert, *op. cit.*, p. 17. El subrayado es nuestro.

³⁷ Rollins, Peter, “Introducción”, en Rollins, P. (Comp.), *Hollywood: el cine como fuente histórica*, Buenos Aires, Editorial Fraternal, 1987, p. 17.

³⁸ Para un análisis y balance de los logros, avances y limitaciones existentes en el campo de los estudiosos norteamericanos de las relaciones entre el Cine y la Historia, ver, Nigra, Fabio, “El discurso histórico hecho cine: la mirada norteamericana”, en *De Sur a Norte. Perspectivas Sudamericanas sobre Estados Unidos*, Vol. 8, N° 16.

³⁹ Rosenstone, Robert, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ Browne, Ray B., “Advertencias”, en Rollins, P. (Comp.), *op. cit.*, p. 11.

⁴¹ Sánchez Ruiz, Enrique, “Una aproximación histórico-estructural a la hegemonía planetaria del cine estadounidense”, Universidad de Guadalajara, Departamento de Estudios Políticos, 2003.

⁴² Ver, Sánchez Ruiz, Enrique, *op. cit.*, p. 10.

Bibliografía

-Austin, Victor, *La Guerra de Secesión*, Buenos Aires, Los libros del Mirasol, 1964.

-Benjamín, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, en Benjamín, Walter, *Conceptos de Filosofía de la Historia*, Buenos Aires, Derramar Ediciones, 2007.

-Borstein Sánchez, A, “El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, Nº 12, Madrid, Editorial Universitaria Complutense, 1991.

-Cincotta, Howard, *Reseña de la Historia de los Estados Unidos*, USIS, 1994.

- Elisalde, Roberto, “Orígenes y formación de la clase obrera norteamericana (1780-1870)”, en Pozzi *et al.*, *De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos*, Buenos Aires, Editorial Cántaro, 1990.
- Engelhardt, Tom, *El fin de la cultura de la victoria*, Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, 1995.
- Ferro, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Pili, 1980.
- Green, James, “Radical America: Historia del movimiento, Historia militante”, en *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, Vol. 6, Nº 16, Buenos Aires, julio 2001.
- Laurie, Bruce, “Estilos de vida de los artesanos de Filadelfia, 1820-1850”, en Pozzi *et al.*, *De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos*, Buenos Aires, Editorial Cántaro, 1990.
- Lindbeck, Assar, *La economía política de la Nueva Izquierda*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- Lynd, Staughton, “Padre e hijo: labor intelectual fuera del ámbito académico”, en *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, Vol. 6, Nº 16, Buenos Aires, julio 2001.
- Monteverde, José E., Selva, Marta y Solà, Anna, *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.
- Montgomery, David, “La lanzadera y la cruz. Tejedores y artesanos en los motines de Kensington de 1844”, en Pozzi *et al.*, *De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos*, Buenos Aires, Editorial Cántaro, 1990.
- Nigra, Fabio, “El discurso histórico hecho cine: la mirada norteamericana”, en *De Sur a Norte. Perspectivas Sudamericanas sobre Estados Unidos*, Vol. 8, Nº 16.
- Novick, Peter, *Ese noble sueño. La objetividad y la historia profesional norteamericana*, México, Instituto Mora, 1997 (primera edición en inglés, 1988).
- Rollins, Peter (Comp.), *Hollywood: el cine como fuente histórica*, Buenos Aires, Editorial Fraternal, 1987.

- Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Sánchez Ruiz, Enrique, “Una aproximación histórico-estructural a la hegemonía planetaria del cine estadounidense”, Universidad de Guadalajara, Departamento de Estudios Políticos, 2003.
- Sellers, Charles, May, Henry y McMillan, Neil, *Sinopsis de la historia de los Estados Unidos*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1998.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine*, México, FCE, 1985.
- Suárez, Ana Rosa, “El significado de la Guerra Civil”, en Víctor Arriaga *et alia*, *Estados Unidos visto por sus historiadores*, Tomo I, México, Instituto Mora, 1991.
- Zinn, Howard, *La otra historia de los Estados Unidos*, México, Siglo XXI, 1999.