

XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia.
Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2017.

Cultura, canon y narración en Cine-Historia.

Nigra, Fabio.

Cita:

Nigra, Fabio (2017). *Cultura, canon y narración en Cine-Historia*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/793>

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>.

**MESA 140: El cine y las representaciones del pasado
PARA PUBLICAR EN ACTAS**

Cultura, canon y narración en Cine-Historia

Fabio Nigra (FFyL-UBA)

Los principales referentes del espacio que comprende al Cine e Historia, tales como Marc Ferro, Robert Rosenstone, Michele Lagny, Shlomo Sand o Robert Brent Toplin, entre otros, han efectuado aportes al análisis de films de carácter histórico verdaderamente relevantes, que nos han permitido alcanzar niveles de interpretación y comprensión que antes de sus trabajos pasaban desapercibidos. Sin embargo, puede asegurarse que en ellos no se ha efectuado una mirada estructural a dichas producciones. Como norma analizan las películas, argumentando sobre su eventual ideología, o cómo su discurso intenta realizar una lectura o reescritura de un hecho o proceso histórico, la mirada sobre la producción y construcción del film, o en otros casos, una lectura serial de varias de ellas, encontrando un eje articulador.

Sin embargo, la primera aproximación de Raymond Williams al concepto de *estructura de sentimiento* fue concebida para comprender la recurrencia de algunos cánones en las películas comerciales.¹ Debe destacarse que esta herramienta conceptual la desarrolla para tratar de entender cómo la cultura de una sociedad opera, en particular para lograr desentrañar el desarrollo de la *hegemonía* de dicha sociedad. Esta herramienta puede articularse con el sugerente aporte de los miembros del colectivo *Cinéthique*, quienes sostuvieron que la cámara produce imágenes que son cómplices de la ideología dominante, ya que “ella construye una representación espacial de acuerdo con los artificios históricamente determinados [refiere a la perspectiva estabilizada en la pintura del *Quattrocento*] de la perspectiva monocular.”²

Sin adentrarnos a desarrollar estos conceptos aquí, puede aseverarse que, también como dice Williams, la forma significa. Y las formas de las películas comerciales de Cine-Historia poseen, puede asegurarse, una fórmula que no se aleja del modelo clásico de Hollywood. En particular, claro está, aquellas emanadas de la “gran fábrica de sueños”. Y dado que los medios no producen cultura –nuevamente asegura Williams-, sino una versión de la cultura que se busca naturalizar, el trabajo que aquí se propone pretende comprender las fórmulas culturales de construcción de consenso y, por ende de hegemonía, por parte de las grandes producciones

¹ Raymond Williams y Michael Orrom. *Preface to Film* (1958), citado en María Elisa Cevalco. *Para leer a Raymond Williams*; Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Ediciones, 2003, página 160.

² En *Cinéthique* nro. 6, página 8; citado por Ismail Xavier. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*; Buenos Aires, Manantial, 2008, página 202.

comerciales, tomando aquellos aspectos que hacen a la estructura conceptual profunda de dichos films, abstrayéndose de los elementos de superficie (la historia narrada).

Estructura

Ferro, Rosenstone y tantos otros han coincidido que el modelo dominante de representación fílmica de la historia ha sido impuesto por los Grandes Estudios de Hollywood (no quiere decir que no haya otros; sino que son los que seguramente tienen garantizado el éxito comercial y su reproducción a lo largo del mundo). Estos filmes se formulan en términos estructurales –es decir, independientemente de la trama-, contando con algunos elementos que se repiten: invariantes, positivismo, melodrama y recurrencias narrativas clave tal como aseguró originalmente Vladimir Propp. Se analizarán uno por uno.

a) Invariantes

El espectador estadounidense ya posee su biblioteca de esquemas (incorporados en la escuela, las conmemoraciones oficiales, etc.), lo que va a esperar ver, apoyado en un conjunto de situaciones que se reproducen en la inmensa mayoría de las versiones históricas elaboradas a la manera clásica de Hollywood, que son los llamados *invariantes*:³ el primero es el de *la frontera*, concepto decimonónico elaborado por Frederick J. Turner en 1898 y gracias al cual los norteamericanos asumen que su sistema político se fundamenta en la lucha de los hombres y mujeres contra el medio natural y los indios, y por ello es único y completamente diferente al modelo democrático europeo. Con esta base ideológica –que obviamente es mucho más compleja y con puntualizaciones específicas-, películas tales como “*La conquista del Oeste*” o “*Pasaje al Noroeste*”⁴ resultan formadoras de ideología, por cuanto le dice al espectador norteamericano qué es lo que tienen que pensar sobre su pasado como si fuera un manual de primaria.

Por eso este autor ha sido un referente clave en la construcción de un pasado que, es evidente, no se corresponde con mucho de lo que pasó, ya que este pasado resulta funcional a las necesidades de una clase dominante mucho más refinada y compleja que lo que se quiere transmitir como valores e ideales de lo norteamericano.

El segundo invariante es el *excepcionalismo*. Puede verse en la mayor parte de las películas que tratan sobre aspectos históricos o socio-históricos, que los norteamericanos se creen diferentes

³ Debe destacarse que este apartado refiere en particular al cine histórico correspondiente a Estados Unidos de América, ya que el enorme aparato de Hollywood ha establecido las pautas sustanciales para el resto de la filmografía comercial. Algunos aspectos pueden hacerse extensivos a otras filmografías con las mismas pretensiones comerciales, como el patriotismo o la lucha del bien contra el mal; mientras que otros (como el concepto de frontera) no sean aplicables.

⁴ *Northwest passage* (Pasaje al noroeste), 1940, dirigida por King Vidor; con la actuación de Spencer Tracy, Robert Young y Walter Brennan entre otros.

al resto del mundo occidental, gracias a lo aprendido en la dura lucha de la frontera. De esta forma entienden que “los Estados Unidos son y han sido diferentes, geográfica, social, política y económicamente”, gracias a que, detrás del planteo excepcionalista se esconde “una postura eurocentrista... junto con un profundo debate político-ideológico”.⁵

La doctrina del *Destino Manifiesto* ha de hallarse como fundamento de toda película histórica que muestre, siquiera mínimamente, las relaciones exteriores. Esta mirada del mundo supone que Dios ha determinado que los Estados Unidos de América son el pueblo elegido para la realización del ideal democrático y capitalista, por lo que las decisiones de su política exterior se han de justificar en una concepción religiosa. En todos los casos Estados Unidos representa la civilización y la democracia, contra la barbarie y el autoritarismo que expresan sus opositores. Películas tales como “*55 días en Pekín*”⁶ o “*El Alamo*” (en cualquiera de sus tres versiones) son una expresión concreta de estas ideas.

Extensivamente, el hombre blanco dentro de los límites del país es un portador de democracia, contra la barbarie de los indios o la estupidez y brutalidad de los negros u orientales.⁷ Con base en estos fundamentos aparece el tercer invariante, que es *el patriotismo*. Todo norteamericano de bien ha de ser buen patriota. El nacionalismo como ideología entronca, necesariamente, con el de la Frontera, que ha sido precedentemente expuesto.

El cuarto es la presencia constante del *conflicto entre el bien y el mal*; y ha sido un recurso discursivo de la filmografía histórica norteamericana sistemático y recurrente. Con fundamento en los valores cristianos, donde el bien puede estar claramente representado en los principios y valores de la moral cristiana, el bien ha de encontrarse normalmente en la prosecución del interés nacional. En líneas generales, lo que hace bien a la grandeza de los Estados Unidos es lo que está bien en la película de que se trate. El mal, entonces, es la expresión de valores vinculados a lo que contradice o ataca los intereses que lleva adelante el gobierno de los Estados Unidos. Por caso, el Coronel Zaysen en *Rambo III*⁸ o cualquiera de los somalíes que combaten a los *rangers* del Ejército norteamericano en *Black Hawk Down*.⁹ Este elemento es un invariante que tiene múltiples acepciones. Esto es así por cuanto la orientación de cada gobierno no necesariamente persigue los

⁵ Pablo Pozzi. “Excepcionalismo y Clase Obrera en los Estados Unidos”, en Pablo Pozzi et al. *De Washington a Reagan: Trabajadores y Conciencia de Clase en los Estados Unidos*; Buenos Aires, Cántaro, 1990, página 20.

⁶ *55 Days at Peking* (55 días en Pekín), 1963, con la dirección de Nicholas Ray, y protagonizada por Charlton Heston, Ava Gardner y David Niven, entre otros.

⁷ Aquí cabe morigerar un poco lo referente a los orientales o los negros, ya que desde la década de 1990 se impuso una mirada “políticamente correcta” respecto a las minorías, en consonancia con el éxito de las posiciones postmodernas. Entonces puede decirse que aún con evidente anacronismo, un plantador sureño puede tener como gran amigo o colaborador a un negro o un oriental.

⁸ *Rambo III*, 1988, dirigida por Peter McDonald y protagonizada por Sylvester Stallone y Richard Crenna principalmente.

⁹ *Black Hawk Down* (La caída del Halcón Negro), 2001, dirigida por Ridley Scott, y protagonizada por Josh Hartnett, Ewan McGregor, Eric Bana y Sam Shepard, entre otros.

mismos objetivos que su precedente y/o su sucesor. Esto tiene su lógica si se articula con los principios rectores del Destino Manifiesto y la Frontera.

Finalmente, el *consenso sobre las bondades del sistema norteamericano* debe ser pensado como la consecuencia ineludible de los puntos anteriores. Además como emergente funcional de las necesidades ideológicas de los sectores dominantes de los Estados Unidos, que a tal fin han desarrollado la fórmula historiográfica del consenso. Esta perspectiva ha sido determinante en la década de 1950, estableciendo pautas férreas a futuro. Es una escuela historiográfica que debe ser interpretada cuando menos como la sustentadora de la *historia oficial*, dado que Estados Unidos, dicen sus abogados, “al no tener un pasado feudal, nació libre y sin clases, y era intrínsecamente democrático.” Con este basamento, y en un contexto de fuerte presión interna condicionada por la Guerra Fría, el macartismo, y la consolidación de un empresariado vinculado a un Estado Federal Imperial, se aceptó la idea de que los conflictos dentro de la sociedad norteamericana existían, pero siempre con una forma funcional. En suma, “los conflictos en la historia norteamericana son reales pero secundarios, y se generan por las disfuncionalidades que crea el progreso histórico y el desarrollo socio-económico”, dijo Hofstadter.¹⁰

De esta forma se vuelven menos complejos y explosivos los problemas emergentes de las desigualdades sociales, y por ello se pueden encarar programas específicos para solucionar aquellos emergentes. Sin embargo, la amenaza a este modelo armónico se encuentra en el espectro del comunismo. Entonces, el “mundo libre”, conducido por los Estados Unidos “debe prepararse para una larga lucha contra el comunismo y apoyar a conciencia un sistema de defensa poderoso, ya que el poder es el único lenguaje que los comunistas pueden entender”.¹¹ Es por ello que la mayoría de las películas generadas desde Hollywood que refieren al período se subordinan a la reproducción ideológica de los valores norteamericanos como valores relevantes de la humanidad misma.

Estos *invariantes* son los esquemas prototipo sobre los que ha de montarse la trama de un film, porque la historia son los sucesos de la narración que organizamos en nuestra mente. Cada escena en estas películas tiene un objetivo histórico y político, con un mensaje claro para cualquier espectador (en particular, tomados en conjunto, el norteamericano). Sin embargo, también resulta importante el aparato cultural que desarrolla, porque más allá de su objetivo interno, con la capacidad económica y política de Hollywood, estas ideas son transmitidas al resto del mundo en donde el mercado fílmico tiene penetración.

¹⁰ Pablo Pozzi y Roberto Elisalde. “Conflicto y consenso en la historiografía norteamericana: una historia politizada”; en Pablo Pozzi *et al.* *Un pasado imperfecto. Historia de Estados Unidos*; Buenos Aires, Manuel Suárez Ed., 1992, páginas 5-7.

¹¹ *Idem*, página 253.

b) Positivismo

Muchos historiadores (y en particular, divulgadores de Historia) construyen una representación del pasado estructurada narrativísticamente, que en última instancia es una forma de acceso razonable para los no especialistas. Por ello, la narración que se encuentra en un film debe seguir pautas que permitan la articulación mental concreta de los espectadores, de la misma manera en que se forman los esquemas mentales descriptos por Bordwell.¹²

Asumiendo que la Historia como ciencia es una creación de Occidente, “basada en preconceptos específicamente occidentales, aristocráticos, racistas, genéricos/de género, y clasista” y que no es más universal que lo que puede ser el capitalismo o el cristianismo¹³; la elaboración de las fórmulas para su representación ha variado ampliamente a lo largo del tiempo. Sin dudas la manera más exitosa de narración –adecuada a los tiempos en que se desarrolló– fue el positivismo. A ello debe añadirse la explosiva difusión de los libros y los periódicos masivos, que llevaron a los hogares de todas las clases sociales todo tipo de noticias e historias.¹⁴

El positivismo en Historia resultó una respuesta a condiciones de época particulares. En términos generales, indica Collingwood, el positivismo puede definirse “como la filosofía actuando al servicio de la ciencia natural, así como en la Edad Media la filosofía actuaba al servicio de la teología.” Sin embargo, indica, los positivistas tenían su propia manera de entender los hechos naturales, ya que solamente se tenía que a) comprobar hechos, y b) fijar las leyes de su comportamiento.¹⁵ De esta forma, al considerar que los hechos se adquirirían simplemente por la percepción sensorial, la tarea real era la de generalizarlos para formular leyes por inducción.

Merece aquí resaltarse que epistemológicamente los positivistas trabajaban con el método **inductivo**, entendido como un tipo de conocimiento que *avanza de lo particular a lo general*, lo que tiene mucho que ver con cualquier construcción narrativa oral o literaria.

Los historiadores que asumieron ese programa de trabajo tomaron como tarea la primera parte del mismo, esto es, la recopilación de hechos. Entonces el resultado fue “un enorme aumento de conocimientos históricos detallados, basados hasta un grado sin precedentes en el examen exacto y crítico de las pruebas históricas”, y por ello la escritura de la Historia se “identificó con una escrupulosidad infinita, a propósito de cualquiera y de cada cosa concreta aislada.”¹⁶ Pero, ¿a qué se llama hechos? Según sostiene White, “la versión canónica de la distinción entre evento y hecho es que ‘un hecho es un evento bajo una descripción’ [...] a través de la cual se asigna el evento a

¹² David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*; Barcelona, Paidós, 1996.

¹³ Hayden White. “El evento histórico”; en Hayden White. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*; Buenos Aires, Prometeo, 2010, página 124.

¹⁴ Como destaca, entre otros autores que han tratado el tema, Benedict Anderson en *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*; México, FCE, 1991.

¹⁵ Robin G. Collingwood. *Idea de la Historia*; México, FCE, 2001 (tercera edición, revisada y aumentada), página 199.

¹⁶ Idem.

su tipo correspondiente, y en general, se le atribuye un nombre apropiado.”¹⁷ En el caso del positivismo histórico, los hechos eran la realidad de lo comprobable en términos científicos, aquello constatado por el hombre de ciencia y dado inmediatamente a la percepción, por cuanto es lo que había quedado como prueba, y por ello los mismos se encontraban separados, en forma atomística. Para esta modalidad de la Historia, el método prescribía la adopción de dos reglas: a) cada hecho debía ser considerado como una cosa capaz de ser comprobada mediante un acto de conocimiento o proceso de investigación individual, y por ello lo históricamente cognoscible se fragmentó en una infinidad de hechos minúsculos; b) cada hecho no solamente debía ser tratado como independiente de los otros, sino también debía ser independiente del que ejecuta el acto de conocimiento, para lo cual era imprescindible eliminar todo tipo de desviación subjetiva, o sea, el historiador no debía emitir juicios de valor sobre los hechos, sino solamente contar lo que eran.¹⁸

Sin embargo, con los planteos de Augusto Comte el positivismo en Historia dio un paso adelante, al proponer el filósofo que los hechos debían utilizarse para algo más importante que ellos mismos. Si bien que la ciencia que debía formular las leyes era la Sociología, con base en el trabajo que venían efectuando los historiadores (relevando a éstos de la compleja tarea de lograr explicar las síntesis y generalizaciones entre los hechos), la conclusión alcanzada por la mayoría de los positivistas fue que la mente humana no era muy diferente a cualquier funcionamiento de la naturaleza y, por ello, el proceso histórico no debía ser muy distinto al proceso natural. La consecuencia lógica era que los métodos de las ciencias naturales eran totalmente aplicables a la interpretación de la Historia, aunque gracias a la masividad alcanzada por el trabajo de Darwin, se asumió que “se podría utilizar la evolución como término genérico que abarcaría por igual el progreso histórico y el natural.”¹⁹ Además, los historiadores de principios y mediados del siglo XIX desarrollaron un método crítico para trabajar con las fuentes, que era llamado de la *crítica filológica*.²⁰

Los más conocidos historiadores que aplicaron a rajatabla el método positivista en Historia son Leopold von Ranke y Theodor Mommsen, basándose en un estudio meticuloso de lo que consideraron la verdadera fuente histórica (aquellas emanadas por los autores en su cercanía al hecho), o las instituciones (gobiernos, iglesias, etc.). Ranke, según White, admitía que su concentración “en ‘lo particular’ podía dar a su narrativa un aspecto ‘tosco, inconexo, incoloro y

¹⁷ Hayden White. “El evento histórico”, op cit, páginas 128-129.

¹⁸ Robin G. Collingwood. *Idea de...*, op cit., páginas 203-204.

¹⁹ Robin G. Collingwood. *Idea de...*, op cit., páginas 203-204.

²⁰ “Consistía éste especialmente en dos operaciones: primera, el análisis de las fuentes (que todavía significaban fuentes literarias o narrativas) en sus partes componentes, distinguiendo en ellas elementos primarios y posteriores, y capacitando de esta suerte al historiador para que discriminara entre las porciones más dignas y menos dignas de confianza; segunda, la crítica interna de las partes más dignas de confianza, mostrando cómo el punto de vista del autor afectaba su exposición de los hechos, y capacitando así al historiador para hacerse cargo de las distorsiones de tal modo producidas.” En Robin G. Collingwood. *Idea de...*, op cit, página 202.

aburrido'; pero el 'sublime ideal' al que aspiraba su obra [...] sólo se podía alcanzar mediante un movimiento de lo particular a lo general, nunca por el procedimiento inverso."²¹ Es éste un planteo que debe destacarse, por cuanto los filmes histórico-comerciales por lo general se apoyan en hechos particulares con aspiraciones de generalización.²²

Según Collingwood, la profusión de monografías que comprobaban hechos denodadamente minúsculos, sin lograr dar el paso siguiente, generó que se abra un abismo entre el historiador y el hombre inteligente no especialista. Esto es, en palabras de Lucien Febvre (hablando de la Alemania de la primera posguerra), la profesión propendió a un régimen de especialización a ultranza.²³ Y como destaca White (refiriéndose al pasado histórico occidental en general),

“este pasado histórico es bastante diferente del 'pasado práctico' que la mayoría de las personas lleva consigo, bajo la forma de memoria, imaginación, trozos de información, fórmulas y prácticas que repetimos rutinariamente, e ideas vagas acerca de 'la historia'... El pasado histórico existe solamente en los libros y artículos escritos por investigadores profesionales de los pasados, y dirigidos mayormente a ellos mismos, más que al público en general... Es paradójico que, a medida que los estudios históricos profesionales se tornaron cada vez más científicos, resultaron cada vez menos útiles para cualquier finalidad práctica, incluyendo aquella tradicional de educar al laicado en las realidades de la vida política.”²⁴

¿Puede suponerse que los films históricos tratan de suplir esta falta de vinculación entre el hecho conocido o representado y su utilidad práctica para el hombre común? Entonces, si se asume que, tal como explicara magistralmente Collingwood, el positivismo construía sus historias narrativas apoyándose en el método inductivo²⁵, no es sorprendente que la narración clásica de Hollywood se sostenga también en el método inductivo. Nótese que el mecanismo fílmico permite ir presentando elementos que avanzan de lo particular a lo general, de forma tal que el guión se estructura poniendo un hecho tras otro para garantizar que la historia avance. De similar manera, el positivismo toma la fórmula de la causalidad para encadenar los hechos dejando, si se quiere, el camino allanado para un guionista que maneja acertadamente el formato estructural (el de la narración fílmica y el de la Historia), no tenga mucho trabajo para poner las cosas en fila.

c) *Melodrama*

²¹ Hayden White. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*; México, 1992, página 162.

²² Tal como sostiene Rosenstone. Puede consultarse Robert Rosenstone. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*; Barcelona, Ariel, 1997

²³ “Escritas en jerga por técnicos para los técnicos, las monografías no salían de los círculos universitarios; la historia cuyos fundamentos edificaban pacientemente era cosa de doctores obstinados en contradecirse...”; en Lucien Febvre. “Dos filosofías oportunistas de la historia. De Spengler a Toynbee”; en Lucien Febvre. *Combates...*, op cit, página 188.

²⁴ Hayden White. “El evento histórico”, op cit, páginas 124-125.

²⁵ Robin Collingwood. *Idea de la Historia*; México, FCE, 2001, páginas 199 y ss.

La definición estándar de melodrama refiere a una obra (novela, cuento, película, teatro), destinada a públicos masivos, en los que se presentan sucesos dramáticos generales, y donde se exalta la violencia o los sentimientos y emociones de forma exagerada. Es tal vez un género, pero también un esquema donde se repiten elementos basales con cierta variación o combinación, pero siguiendo pautas formalmente rígidas. Si bien es un mecanismo heredero de las tradiciones de la cultura popular como el teatro, la música, el folletín, el relato rosa, etc., la gran maquinaria de Hollywood descubrió que las mujeres eran un nicho potencialmente redituable, por lo que desarrolló estrategias para consolidar ese mercado. De tal forma elementos constitutivos del melodrama no escapan casi a ninguna película producida por las *Majors* y, en consecuencia, se ha impuesto como elemento estructural de todo filme de orientación comercial. Por ello puede verse que se repiten temas, tramas, psicologías de personajes, estructura del guión y hasta en ciertos casos, la puesta en escena. En gran mayoría de los filmes con la estructura de narración clásica hollywoodense han de hallarse elementos del melodrama como parte componente indispensable.

Graciela Padilla Castillo delimitó los componentes estructurales de la narración (fílmica o televisiva) melodramática, sintetizándola en catorce claves, en las que aquí se tomarán aquellas que resultan repetitivas en los films históricos:²⁶

1) *Sentido y aceptación del sufrimiento*

Por lo general, y en principio el personaje soporta el sufrimiento de forma abnegada. Esto a futuro puede modificarse, pero la presentación del mismo se apoya en causas externas.

2) *El público se hace partícipe del sufrimiento de los personajes*

Tal como sostiene Padilla Castillo, la experiencia de sufrimiento tiene que tocar al espectador, buscando que éste se identifique con aquel. Para ello el espectador “tiene que padecer también, emocionarse, llorar; ese es el principal objetivo del melodrama: involucrar y emocionar. Si no es así, estaríamos ante otro género.”²⁷ El punto nodal de ello es cómo se va estructurando el guión, que va presentando las noticias terribles de a poco, en el intento de mantener al espectador vinculado a los problemas del personaje principal, mientras sabe más que el propio personaje.

3) *No superación de traumas del pasado, lesiones físicas o psíquicas*²⁸

El personaje principal guarda algo en su pasado, por lo general reprochable o doloroso, que condiciona las decisiones del presente y del futuro.

4) *Guiones con expresiones y palabras cargadas de sentimiento, dolor o dramatismo*

²⁶ Graciela Padilla Castillo. “El melodrama como género cinematográfico”; en *Revista de la SEECI* nro. 9, año VI, noviembre de 2002.

²⁷ Idem, página 98.

²⁸ Aquí no se sigue linealmente el planteo de Padilla Castillo ya que en los films históricos esta condición puede resultar más variable.

“Los protagonistas del melodrama sufren y aman apasionadamente y el espectador lo sabe al ver sus gestos, su comportamiento y cómo se desarrollan en su entorno.”²⁹ Sea a través de la voz del personaje, la versión de otro, el uso de la narración en *off* o cualquier otro medio, se destacan sus sentimientos, conflictos y/o cuestiones del pasado o del presente.

5) *Acumulación de elementos melodramáticos y de desgracias*

Si bien la autora sostiene que algunos melodramas tienden al exceso al incluir todo tipo de fracasos y penurias en la vida y el sentir de los personajes, en el promedio ha de considerarse que por lo general en las películas históricas existe un problema determinante que impulsa al personaje a actuar, mientras que aparecen eventualmente problemas menores que va resolviendo a la par del avance de la historia.

6) *Cualquier tiempo pasado fue mejor*

“Los protagonistas anhelan muchas veces un pasado en el que encuentran buenos e inolvidables momentos que remarcan su desdicha en el presente. Su dolor crece porque saben que es imposible recuperar ese pasado y ese tiempo perdido.”³⁰ Cabe agregar que ese conocimiento se verá modificado por el accionar del personaje, para la felicidad o triunfo final. El uso de los flash-backs son una herramienta tan válida como lo es la aparición de diarios personales, periódicos o músicas evocativas utilizadas al estilo *leit motiv* de las óperas.

Además la autora añade elementos que, si se los toma en perspectiva, forman parte normal y habitual de la narración clásica de Hollywood tal como los describe Bordwell, esto es, el uso de la música, los toques humorísticos, la estructura del guión con arranques fuertes, apariciones sorprendidas, etc. Por otra parte, Susana Arroyo Redondo ha sintetizado algunos elementos estructurales para las narraciones en las telenovelas, que resultan válidos aquí. De tal forma la autora sostiene que la configuración del héroe ha de cumplir con ciertos componentes que se encuentran sistemáticamente en las historias contadas. De esta forma, sostiene la autora, “todo protagonista de una narración debe cumplir varios requisitos para que el oyente o el lector pueda calificarlo moralmente y clasificarlo como héroe. Estas condiciones tienen un carácter antropológico y están presentes en los cuentos de todas las culturas tradicionales”³¹, que de alguna forma se encuentran en la lógica del canon en la narración clásica de Hollywood.

A fin de desarrollar su hipótesis, encuentra cuatro aspectos que desarrolla ampliamente, y aquí serán mencionados:

²⁹ Ibid, página 101.

³⁰ Idem, página 103.

³¹ Susana Arroyo Redondo. “La estructura de la telenovela como relato tradicional”; en *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mayo-agosto 2006), <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>, página 3 (consultado en 14/11/2016).

- a) En las tradiciones narrativas orales el héroe parte usualmente de una situación de bienes limitados, es decir, de ‘carencia’, lo que también ha sido destacado por Vladimir Propp. La falta puede ser material, cultural o de alguna persona, y a partir de aquí se desarrolla su lucha, conflicto o búsqueda.
- b) Partiendo del análisis de Marcel Mauss sobre el don, la autora entiende que el héroe (citando también a Propp en su apoyo), parte de la carencia hasta la obtención de lo que puede denominarse riqueza (encontrar a la persona, obtener los bienes materiales o el conocimiento procurado). Una vez obtenido, lo dona. Tal como lo expresa la autora, “aunque durante su gesta necesite aceptar la ayuda de sus auxiliares, una vez que el héroe alcanza una situación de bienes ilimitados necesita (para conservar su carisma heroico) donar todo lo que ha logrado con suma generosidad, repartiéndolo justamente entre sus dueños por derecho.”³²
- c) Por otra parte, y apoyándose en los estudios de Levi-Strauss, existe una capacidad especial del héroe para moverse por espacios prohibidos a los otros seres humanos, y por esto, “se podría hablar de la capacidad ‘penetradora’ del héroe, pues éste suele reafirmar su carisma heroico al atravesar espacios muy estrechos, en forma de tubo, en los que los villanos no pueden penetrar o si lo hacen, no pueden salir: pasadizos, escondrijos, desfiladeros, grietas, puertas cerradas, selvas espesas, etc.”³³
- d) Finalmente, el tema del secreto. El conocimiento de algún hecho del pasado por parte del héroe, que es su secreto también puede combinarse con el secreto o la falta que el o los villanos le imponen al héroe (tener un bien o persona en su poder o escondido).

Como se puede ver, existen puntos de coincidencia entre los elementos constitutivos del héroe con los componentes centrales del melodrama, donde es evidente que el género tomó de las tradiciones orales populares para reforzar su poder de penetración y convencimiento.

Narración fílmica y el canon

*“Al volverlas cosmopolitas,
el capitalismo transnacional debilita las culturas nacionales,
igual que hace con las economías nacionales.”*

Terry Eagleton

³² Idem, página 4.

³³ Ibid, página 5.

Como se sostuvo al inicio, Raymond Williams esbozó la teoría de la estructura de sentimiento cuando reflexionaba sobre ciertos cánones en el cine. David Bordwell³⁴ desarrolló un importante estudio sobre los mecanismos narrativos en el cine que resulta un aporte imprescindible. Sostuvo que, según la teoría constructivista, para la mente humana percibir y pensar eran procesos activos destinados a un fin. Gracias a dichos procesos se llega a conclusiones, que se producen de forma inductiva, basándose en premisas que son proporcionadas por los datos, el conocimiento previo o reglas ya interiorizadas. Por ello, sostiene que la percepción se convierte en un proceso de comprobación de hipótesis, esto es, qué es lo esperable. En consecuencia, la percepción tiende a ser anticipatoria para desarrollar las expectativas más o menos comprobables sobre lo que hay en el exterior.

La construcción de hipótesis se sostiene en conjuntos de conocimientos previos organizados, que son llamados esquemas. Como ejemplo, la imagen mental que tenemos de un perro o un pájaro es un esquema para su reconocimiento visual; lo mismo vale para el concepto en una frase bien construida, porque funciona como un esquema en la percepción del habla. Desde ya que no todos los esquemas son idénticos, sino que se adecuan a la relación con el exterior que se pretenda (ver un pájaro no es lo mismo que manejar un auto). Cuando se tiene una percepción, se apuesta por lo que se considera la hipótesis más probable.

Asimismo la teoría que expone el autor explica que la percepción es una actividad aprendida, dominada, por lo que se desarrolla como una especie de “biblioteca” de esquemas cada vez más amplio. Esto es válido para la percepción visual, desde ya, y por ello se ensambla nuestro mundo visual de forma tal que organizamos ese mundo desde la mirada, confrontándolo con los mapas cognitivos imperantes. Entonces los esquemas que ya se poseen van formulando hipótesis de lo que se puede ver o verá a continuación, es decir, qué es lo que se espera como paso siguiente a lo que se ve.

En lo que hace al cine, en particular el narrativo, una película presenta estructuras específicas de información que conforman un sistema narrativo y un sistema estilístico. Sostiene Bordwell que “la película presenta apuntes, pautas y lagunas que determinan la aplicación de los esquemas del observador y la comprobación de la hipótesis.”³⁵ En lo que hace al cine histórico, no debe olvidarse que el espectador, si bien puede desconocer el hecho narrado en el film, conoce generalidades que le permiten formular hipótesis en base a dos elementos primordiales: lo aprendido en la escuela, por los medios de información o gracias a sus familiares cercanos, por un

³⁴ David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*; Barcelona, Paidós, 1996, capítulo 3 “La actividad del espectador”.

³⁵ Idem, página 33.

lado; por el otro, la capacidad ya adquirida de construir una historia cualquiera –ficcional o realista-, por el esquema estructural dominado desde la niñez, que se llama la “historia canónica”.³⁶

Respecto a la historia (teniendo en cuenta cómo Williams reflexionó sobre los cánones desarrollados en diferentes épocas en el cine), el punto también ha sido analizado por Bordwell, cuando sostiene que desde la infancia se aprende el concepto de escuchar y narrar historias; que asimismo las pautas para comprenderlas son similares para todas las personas de diferentes edades y, finalmente, que las personas no asisten pasivamente a escuchar una narración, sino que realizan maniobras para “moverse por una historia.”³⁷ Sin perjuicio de la argumentación brindada para comprender la amplitud intercultural y la capacidad de comprender códigos narrativos sin un orden cronológico preciso, concluye que el espectador “llega a la película ya dispuesto, preparado para canalizar energías hacia la construcción de la historia y aplicar conjuntos de esquemas derivados del contexto y de experiencias previas.”³⁸ La comprensión de la historia implica que el espectador la entiende como una unidad, y asimismo que a medida que va observando, busca comprobar la información recibida con la pretensión de encontrarle coherencia. Esto lleva al espectador a intentar

“entender el *continuum* fílmico como un conjunto de acontecimientos que ocurren en escenarios definidos y unificados por principios de temporalidad y causalidad. Entender la historia del filme es entender qué sucede y dónde, cuándo y por qué sucede. De ahí que los esquemas sobre acontecimientos, localizaciones, tiempo y causa/efecto puedan convertirse en pertinentes para dar sentido a un filme narrativo.”³⁹

Esto nos lleva al centro de la discusión, ya que dentro de un conjunto variado de esquemas, los de tendencia central son aquellos que denominó *prototipos*, que implican la identificación de miembros individuales de una clase según algunas normas propuestas. Por ello, para comprender la narración a la que se asiste, “los esquemas prototipo parecen los más relevantes para identificar agentes individuales, acciones, objetivos y localizaciones.”⁴⁰

Gracias a ello, el espectador no puede dejar de involucrarse éticamente y emitir su juicio, con independencia de lo obrado por los personajes. Bordwell da el ejemplo de la película *Bonnie and Clyde*, en que los prototipos pueden ser “amantes”, “asalto a bancos”, “pequeña ciudad sureña de Estados Unidos” y “época de la Depresión”. Estos ejemplos nos acercan a la idea de que los prototipos narrativos fílmicos se apoyan en hechos concretos que el espectador espera encontrar,

³⁶ Fabio Nigra. *Historias de Cine. Hollywood y la Historia de Estados Unidos*; Valencia, Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans, Editorial de la Universidad de Valencia, 2013, página 42.

³⁷ Un desarrollo sobre la lógica de la estructuración narrativa de las historias en función de la memoria puede consultarse en Fabio Nigra. “La memoria en construcción, o cómo los medios hegemónicos inciden en tu pasado”, en Fabio Nigra. *El cine y la historia de la sociedad*; Buenos Aires, Imago Mundi, 2016.

³⁸ David Bordwell. *La narración en...*, op cit, página 34.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Ibid.

y por ello desarrolla estrategias de “lectura” ya preconcebidos. En nuestra cultura, dice Bordwell, se tiende a presuponer un esquema maestro específico, una abstracción de la estructura narrativa que incorpora las expectativas para clasificar los acontecimientos y relacionar las partes con el todo, de forma tal que permita un orden cronológico y una causalidad lineal. Asimismo, refina constantemente el esquema, para adecuarlo a la narración que se le presenta. En suma, Bordwell y la mayoría de los investigadores de la narración fílmica coinciden en que la comprensión de una historia está de acuerdo a un patrón común, que se llamó la historia “canónica”, organizada de la siguiente forma: localización más personajes-objetivos-intentos-desenlace-resolución, y tal como se viene desarrollando, pueden añadirse los invariantes, el melodrama, el positivismo narrativo.

Para finalizar, debe destacarse que los espectadores promedio asumen esquemas estilísticos. A rigor de verdad, asumen *un sólo* esquema estilístico, que es el de la narración clásica de Hollywood. Bordwell sostiene que los espectadores “suelen favorecer las pautas narrativas y encontrar las pautas puramente estilísticas difíciles de observar y recordar”, pero ante una película que enfatiza las pautas estilísticas, el espectador buscará las claves para construir la historia. Este autor concluye, acertadamente, que

“quizá debido a la uniformidad estilística del cine comercial, aplicar esquemas estilísticos es un proceso descendente que se ha convertido en tan frecuente que funciona automáticamente. Está claro que, basándose en la experiencia previa, el espectador asume que se cumplirán ciertos esquemas estilísticos, como cuando identificamos un plano largo o un comentario no diegético basándonos en prototipos.”⁴¹

Existen dos grandes tipos de interpretación sobre lo que es la narración en el cine. Una línea, sostenida por Metz y Aumont, entiende que las fronteras de lo narrativo se confunden con las del cine, por lo cual, el cine no narrativo ha de ser abstracto, desafiando la creación de formas. La otra línea, representada por ejemplo por Francois Jost, considera que en el cine la narración es un acto que vincula intenciones narrativas por parte del destinatario y operaciones de intelección por el espectador; algo así como un contrato entre sujetos que se disponen a narrar y ver una historia. Más cercana a esta segunda línea se encuentra Bordwell, como se ha destacado antes, quien trata de comprender cómo el espectador construye la película.⁴² Este autor señala que la narración de tipo clásica es una configuración específica con opciones normalizadas para representar una historia y a fin de manipular las posibilidades de argumento y estilo. A su modo de ver,

⁴¹ Idem, página 37.

⁴² Eduardo A. Russo, *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 2005 (2da. reimpresión), página 177.

“la película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos. El medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes.”⁴³

De esta forma, se hace especial hincapié en lo que se denomina el *star system* (el uso de actores famosos, que puedan brindar un alto reconocimiento del público en lo que hace a la identificación de las características del actor y su personaje, y, por ende, una fuerte respuesta comercial); para lograr una historia articulada, que designamos la “historia canónica”. Sostiene Bordwell que los manuales sobre el guión en Hollywood han insistido en una fórmula específica: “el argumento consiste en una situación inalterada, la perturbación, la lucha y la eliminación de esa perturbación”.⁴⁴ Esta estructura es heredera del teatro, el romance popular y en especial, la novela corta de fines del siglo XIX.

El modelo clásico reunió tres elementos considerados básicos para producir un efecto en particular, que es el de mostrar al mundo como si lo filmado fuera nada más que una verdadera reproducción del mundo real en el que viven los espectadores. Estos tres elementos son, primero, el *découpage* clásico, que es el proceso por el cual se descompone el film en planos, secuencias y escenas (el plano se corresponde a cada toma de una escena, o sea que el plano es un segmento continuo de la imagen),⁴⁵ lo que determina también el lugar que ocupa la cámara en dicho proceso. El segundo elemento es el método de interpretación de los actores, con “principios naturalistas” y con preferencia a filmar en estudios (lo que implica también que los escenarios son funcionales a la modalidad naturalista buscada); tercero, *la elección de historias con fórmulas muy convencionales y de fácil lectura*.⁴⁶

Esta fórmula logra el control total de la realidad creada-narrada, y a la vez oculta (o busca ocultar) todos los medios que se utilizaron para crear esa realidad. En concreto, el modelo que elaboraron los Grandes Estudios de Hollywood funcionó como un sistemático “parecer verdadero” para ocultar o anular la existencia de un gran trabajo de construcción y elaboración, a fin de lograr la más exacta representación de lo que entendían como la realidad. De esta forma lo que se pretende es que el espectador se convenza de que se encuentran en contacto directo con el mundo representado, “como si todos los aparatos de lenguaje utilizados constituyesen un dispositivo

⁴³ David Bordwell. *La narración...*, pág. 157.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Ismail Xavier. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Manantial, 2008, página 37.

⁴⁶ Idem, página 55. El destacado me pertenece (FGN).

transparente (el discurso como naturaleza)”.⁴⁷ Gracias a ello, la reproducción pretendida funciona como instrumento retórico, esto es, la supuesta seriedad de la reconstrucción de los detalles pretende simbolizar un “respeto a la verdad”, que tiende a ser aceptada para la totalidad de la película.⁴⁸ En consecuencia, el método permite que sobre la situación de evidente ficcionalización, aparezca un coeficiente de supuesta verdad que diluye “todo lo que la historia tiene de convencional, de simplificación y de falsa representación. La misma ecuación, se afirma: discurso=verdad”.⁴⁹ Entonces, cabe agregar en nuestro análisis, que si la ficción pura se presenta como realista, es razonable asumir este fenómeno (que el discurso fílmico sea la realidad) en un film de representación histórica, al realizarse con base en bibliografía específica y presentándose al espectador como una reconstrucción verosímil del pasado. Como bien asegura este autor, durante el período de entreguerras, hablar de Hollywood era casi como hablar de cine “normal”, es decir, el paradigma.

El sostén de ello es el guión, por supuesto, porque no hay película sin guión. Para que confluya el estilo de filmación clásico con la historia, el guión debe mantener un conjunto de pautas estables. En primer lugar, la causalidad como principio unificador, ya que aún en el nivel denotativo “cualquier paralelismo se subordina al movimiento de causa y efecto”.⁵⁰ Asimismo, es central la causalidad para la organización de los tiempos de la narración. Esta organización causal tiene, por lo general, dos grandes líneas de argumentación: una que implica un romance heterosexual, y otra que implica otra esfera que puede estar vinculada con el trabajo, la guerra, una búsqueda o una misión. Por supuesto que tiene un objetivo, obstáculos y un clímax que por lo general se encuentra al final. Estas dos esferas usualmente son interdependientes.

Con estos elementos (y otros más que hacen a cuestiones específicas), la narración que se conoce como clásica tiende a ser “omnisciente, altamente comunicativa, y solo moderadamente autoconsciente. Esto es, la narración sabe más que todos los personajes, oculta relativamente poco (principalmente ‘lo que ocurrirá a continuación’), y raramente reconoce que se dirige al público”.⁵¹

⁴⁷ Ibid, página 56.

⁴⁸ Ibid, página 57. Alberto González Pascual, citando un estudio de Robert Kolker (*A cinema of loneliness*, de 1987), sostiene que la forma y la estructura de los filmes americanos producen mayoritariamente imágenes y narrativas que responden o dan forma a las necesidades ideológicas actuales, ofreciendo a la audiencia una especie de seguro ideológico. De esta forma los espectadores se encuentran más que confortables, ya que este tipo de filmes –refiere a *Rescatando al soldado Ryan*, es decir, cine de tipo histórico- “crean para la sociedad que los consume unos confortables sustitutos de un mundo cruel. Y cuando se muestra la crueldad, esta siempre es subyugada por la moral heroica del sistema político dominante del mundo”. Alberto González Pascual, *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*; Madrid, Ed. Fundamentos, 2010, página 69.

⁴⁹ Ismail Xavier. *El discurso cinematográfico...*, op. cit., página 56.

⁵⁰ David Bordwell. *La narración...*, página 157.

⁵¹ Ibid. Aclara Bordwell: “Al final del argumento, la narración puede de nuevo reconocer su conciencia de un público (reaparece la música no diegética, los personajes miran hacia la cámara o cierran una puerta en nuestras narices), su omnisciencia (por ejemplo, la cámara se retira en un plano largo), y su comunicabilidad (ahora lo sabemos todo). La narración clásica no es, pues, igualmente ‘invisible’ en cualquier clase de filme o a lo largo de cualquier filme”. En *ibid*, página 160.

Sin perjuicio de ciertas fórmulas ampliamente conocidas, tales como aquellas que le permiten al estilo clásico de narración ser construido de forma tal que respete los tiempos, la manipulación fílmica del espacio y la idea de que el espectador es como la cámara para ser omnipresente y omnisciente; es decir, un conjunto de reglas que pretenden ocultar que todo es una construcción tras la idea de que siempre estuvo ahí, Bordwell establece tres proposiciones generales para su precisión:

1. En su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento.

2. En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia.

3. El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento.⁵²

Estas condiciones le permiten al espectador realizar operaciones cognitivas específicas que no son menos activas por ser habituales y familiares. La historia al estilo hollywoodense es el producto de una serie de esquemas, hipótesis e inferencias específicas. Anteriormente se sostuvo que los espectadores concurren a ver una película de su propia historia con competencias de decodificación determinadas culturalmente, porque desde su infancia, al asistir a la escuela, conocen un conjunto de proposiciones generales sobre su propio pasado, en donde pueden insertar y aceptar la historia que se les está contando. Estas competencias de decodificación fueron aprendidas y reproducidas por diferentes “aparatos” (la escuela, los días patrios, la imaginaria oficial, etc.), entre los que debemos sumar al cine, de forma tal que los espectadores participan de la exhibición de la película con un imaginario mediático en el que se sienten cómodos, partícipes y, por qué no, también reproductores.

Canon y Cultura

En suma, todo lo anterior confluye hacia un lugar, que es la producción cultural, de masas podría asegurarse. En *Palabras Clave* Raymond Williams aseguraba que la cultura tiene un doble significado, ya que desde la antropología cultural refiere a la producción material, mientras que en los estudios culturales, a la producción simbólica. El problema, indica, es que este doble sentido oculta la relación concreta y real entre la producción material y la simbólica.⁵³ Terry Eagleton entiende que la cultura es una versión estetizada de una sociedad, ya que se “supone que la palabra

⁵² Idem, páginas 163-164.

⁵³ Raymond Williams. “Cultura”, en Raymond Williams. *Palabras Clave*; Buenos Aires, Nueva Visión, 2008, página 91.

«cultura» debería designar un tipo de sociedad, pero de hecho sólo es una manera normativa de imaginar esa sociedad.”⁵⁴ Y por ello considera que aquello que afecte a la identidad (espiritual y material) puede impulsar a la gente a tomar las calles con el objetivo de defenderla.⁵⁵

Debe asumirse que la conciencia social es la que produce el sentido, y por ende las expresiones culturales, tal como insisten reiteradamente Verón⁵⁶ y Williams.⁵⁷ Sin embargo dejar de lado lo material resulta un error de concepto, por cuanto “nuestra propia noción de cultura, pues, se apoya en una alineación peculiarmente moderna de lo social por lo económico, de lo simbólico por lo material.”⁵⁸ Y dado que la producción cultural (como significación y como materia concreta) es un producto de un gran agregado social, el Estado no puede estar ausente (cualquier forma de Estado, desde ya).⁵⁹ El Estado debe conocer la cultura de su pueblo, única forma de garantizar su mantenimiento y reproducción⁶⁰, y en el fondo no es más que otra manera de presentar el concepto de hegemonía, de forma muy gramsciana.

Definiciones del concepto de hegemonía hay, en verdad, demasiadas. Sin embargo fue Williams quien se abocó a pensarlo no exclusivamente desde la política y sus formas de lucha, sino que el eje de sus reflexiones se apoyaron particularmente en cómo la dinámica de la lucha de clases determinaba no sólo la dominación de la clase dominante, sino también la penetración, injerencia y resignificación por parte de los sectores sociales subordinados y su síntesis en la cultura. Y pensando en ciertos cánones que se reproducían sin ponerse claramente en evidencia es que desarrolló el concepto de *estructura del sentimiento*, para poder dar cuenta

“de que la cultura es las dos cosas al mismo tiempo, concreta e impalpable. Una estructura de sentimiento -dice Williams- es «el efecto vivo y particular de todos los elementos que intervienen en la organización general (de una sociedad)... Definiría la teoría de la cultura como el estudio de las relaciones entre los elementos de una forma de vida en su conjunto». La idea de «estructura de sentimiento», al establecer esa fuerte conexión entre lo objetivo y lo afectivo, es un intento de reconciliar la duplicidad de la cultura, o sea, la cultura como realidad material y la cultura como experiencia vital.”⁶¹

⁵⁴ Terry Eagleton. *La idea de cultura*; Barcelona, Paidós, 2001, página 44.

⁵⁵ Idem, página 96.

⁵⁶ Eliseo Verón. “El sentido como producción discursiva”, en *La Semiosis Social*; Buenos Aires, Gedisa, 1998, página 25.

⁵⁷ Raymond Williams. *Marxismo y Literatura*; Barcelona, Península, 1997, página 152.

⁵⁸ Terry Eagleton. *La idea de...*, op cit, página 58.

⁵⁹ Idem, páginas 21 y 24.

⁶⁰ “Ningún poder político puede sobrevivir por medio de la coacción pura y dura. Perdería demasiada credibilidad ideológica, y sería demasiado vulnerable en tiempos de crisis. Para poder asegurarse el consenso de aquellos y aquellas a quienes gobierna, necesita conocerlos de una forma íntima, y no a través de un conjunto de gráficos o de estadísticas. Como la verdadera autoridad implica la internalización de la ley, el poder siempre trata de calar en la subjetividad humana, por muy libre y privada que parezca. Para gobernar con éxito debe, por lo tanto, comprender los deseos secretos y las aversiones de hombres y mujeres, y no sólo sus tendencias de voto o sus aspiraciones sociales. Si tiene que controlarlos desde dentro, también debe imaginarlos desde dentro, y no hay instrumento de conocimiento más eficaz para captar los entresijos de la vida interior que la cultura artística.” Ibid, página 80. Ver también el papel unificador de la cultura por parte del Estado en la página 94.

⁶¹ Ibid, página 61.

Podría decirse que la expresión cultural de una sociedad, según Williams, con sus dominancias y resistencias, conlleva o facilita la hegemonía particular, *frágilmente móvil*, de un momento específico, y que si bien su movimiento es lento (hablaba de la *Larga Revolución*), no es estática. Es un sentido de realidad específica para la mayor parte de las personas de esa sociedad, es lo que determina el sentido de realidad absoluta por sobre el cual es difícil avanzar. Esto es así porque en cualquier sociedad y cualquier momento histórico hay un sistema general de prácticas, significados y valores, esto es, un sistema que ocupa el centro y es la hegemonía, un cuerpo integral de prácticas y expectativas de los participantes de esa sociedad.⁶² De esta forma, “las estructuras del sentir pueden ser definidas como experiencias sociales en *solución*, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido *precipitadas* y resultan más evidente y más inmediatamente aprovechables.”⁶³

Es por ello que Williams entiende que

“por el contrario, sólo podemos comprender una cultura dominante si entendemos el proceso social real del cual depende: me refiero al proceso de incorporación. Los modos de incorporación conllevan una importante significación social. Las instituciones educativas son, generalmente, las principales agencias de transmisión de la cultura dominante, y ésta es una actividad tan fundamental tanto cultural como económicamente. Por lo tanto es, al mismo tiempo, una actividad cultural y una actividad económica.”⁶⁴

Pero hay muchas más prácticas culturales y materiales, que convierten esa dinámica en algo concreto. El cine, y en particular el de representación histórica, es una de ellas. En otro lugar se analizó la materialidad de un film comercial, por cuanto se produce para obtener un beneficio aunque haya una finalidad artística, y en consecuencia no debe escindirse el producto cultural del beneficio, por lo menos en el sistema capitalista desarrollado y globalizado en el que nos encontramos insertos.⁶⁵ Ello permite reflexionar sobre el dispositivo económico que lo sostiene por un lado, y la permanente resignificación del canon o los cánones renovados pero estructuralmente similares que se han desarrollado a lo largo del siglo XX y principios del XXI. Si se acepta que la evolución económica global posee una tendencia a la unificación lenta pero inexorable, donde el imperialismo como concepto se ha visto superado por una etapa superior del

⁶² Raymond Williams. “Base y superestructura en la teoría cultural marxista”, en Raymond Williams. *Cultura y Materialismo*; Buenos Aires, La Marca Editora, 2012, página 59 (el artículo es de 1973).

⁶³ Raymond Williams. *Marxismo y Literatura*; Barcelona, Península, 2000, página 156.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Para un desarrollo de la materialidad comercial de un film, puede consultarse Fabio Nigra. “Las *majors* de Hollywood o la forma del absolutismo cultural”, en Fabio Nigra. *El cine y...*, op cit, 2016, en particular páginas 4 a 21.

capitalismo (bajo la engañosa denominación de globalización), la unificación cultural que denuncia Eagleton no debe sorprender.⁶⁶

No debe causar sorpresa que la definición de *canon*, entonces. En el Diccionario de la Real Academia Española tiene 19 acepciones, de las que puede concluirse una triple significación, por un lado una económica; otra abstracta vinculada a las formas, en segundo término, y finalmente una relacionada con aspectos religiosos. Estas últimas, las vinculadas a la Iglesia⁶⁷; las primeras cinco, donde se establece principalmente la idea de modelo o reglas⁶⁸; las otras, refieren a cuestiones monetarias o legales.⁶⁹ Aparte quedan tres, una referida a los tipos de imprenta, otra a la música (donde se puede vincular la Iglesia con el arte), y finalmente aquella utilizada para referir a los modelos: “Conjunto de normas o reglas establecidas por la costumbre como propias de cualquier actividad.”⁷⁰

En esta última debe tenerse en cuenta lo desarrollado hasta aquí, es decir, las prácticas de la cultura como estructura de sentimiento en un proceso dinámico, que construye efectivamente un sentido común (elemento constitutivo de la hegemonía). La naturalización de formas para la elaboración de un film comercial donde se cuenta un hecho o una serie de sucesos históricos es la consecuencia derivada de ello. Resulta consensualmente aceptado que el modelo narrativo clásico de Hollywood apuesta por construir un relato en donde se pretende convencer al espectador de que todo lo que sucede en la pantalla es natural.⁷¹ Nada casualmente el canon en cine comercial clásico de Hollywood se apoya en la estructura de la historia canónica, como se sostuvo más arriba, con los componentes estructurales mencionados (melodrama, positivismo, invariantes).

Williams sostiene que la individualidad de una obra de arte también ha de entenderse como práctica conexas del modo colectivo. Asimismo, que “estos modos colectivos no tienen por

⁶⁶ Para la etapa superior dentro del capitalismo, puede consultarse Fabio Nigra. “El absolutismo. Etapa superior del imperialismo”, en Pablo Pozzi y Fabio Nigra. *Huellas Imperiales. De la crisis de 1929 al presidente negro* 2da. Edición actualizada; Buenos Aires, Imago Mundi-Ciccus, 2013. Con relación a lo mencionado por Eagleton, puede consultarse *La idea de...*, op cit, páginas 113 y ss.

⁶⁷ 14. m. Rel. Decisión o regla establecida en algún concilio de la Iglesia católica sobre el dogma o la disciplina. 15. m. Rel. Catálogo de los libros tenidos por la Iglesia católica u otra confesión religiosa como auténticamente sagrados. 16. m. Rel. Parte de la misa, que empieza Te igitur y acaba con el paternóster. 17. m. Rel. Libro que usan los obispos en la misa, desde el principio del canon hasta terminar las abluciones. 18. m. pl. derecho canónico.

⁶⁸ 1. m. Regla o precepto. 2. m. Catálogo o lista. 3. m. Modelo de características perfectas. 4. m. En arte, regla de las proporciones de la figura humana, conforme al tipo ideal aceptado por los escultores egipcios y griegos. 5. m. Catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos.

⁶⁹ 6. m. Der. Cantidad que paga periódicamente el censatario al censalista. 7. m. Der. Precio del arrendamiento rústico de un inmueble. Canon conducticio. 8. m. Der. Cantidad periódica pagada a la Administración por el titular de una concesión demanial. 9. m. Der. Prestación pecuniaria periódica que grava una concesión gubernativa o un disfrute en el dominio público, regulado en minería según el número de pertenencias o de hectáreas, sean o no explotadas. 10. m. Der. Percepción pecuniaria convenida o estatuida para cada unidad métrica que se extraiga de un yacimiento o que sea objeto de otra operación mercantil o industrial, como embarque, lavado, calcinación, etc. 11. m. Econ. Cantidad de dinero que se satisface por el uso de un proceso tecnológico o una marca.

⁷⁰ R.A.E. on line, en <http://dle.rae.es/?id=7A4XonT>; consultado el 19/11/2016.

⁷¹ Ismail Xavier. *El discurso cinematográfico...*, op cit, pág 37. David Bordwell. *La narración en el...*, op cit, páginas 157 y ss.

qué ser siempre los géneros. Las similitudes pueden existir tanto dentro de los géneros como a través de ellos.” Sostiene que puede ser la práctica de un grupo o un período determinado en un género, pero

“en la medida en que descubrimos la naturaleza de una práctica particular, y la naturaleza de la relación entre un proyecto individual y un modo colectivo, encontramos que estamos analizando, como dos formas del mismo proceso, tanto su composición activa como sus condiciones de composición, y que en cualquier dirección se trata de un complejo de vínculos activos y extensivos.”⁷²

O como sostiene Eagleton:

“Lo que importa no son las obras en sí mismas, sino las maneras en las que han sido interpretadas colectivamente, maneras que las obras mismas difícilmente podían prever... pues, tampoco es el contenido de la cultura lo que importa, sino lo que representa.”

O sea, tanto en uno como en otro caso, es evidente que ambos autores van por el camino de interpretar al canon como un producto social, colectivo, derivado de aquello que resulta comprensible, agradable y gracias a lo cual el espectador ha de identificarse porque su gusto ya ha sido formateado de esa manera.⁷³

Ante esto los medios de comunicación masivos no son herramientas inocentes del proceso. Como producto de la organización social y la división del trabajo no expresan “cultura” de manera inocente.⁷⁴ La “cultura” que los medios masivos de comunicación transmiten buscan múltiples objetivos: beneficio, construcción de consenso, homogeneización de los gustos. Por ello, como argumenta Williams los medios masivos de comunicación (en este caso el cine) “se constituyen como elementos indispensables tanto de las fuerzas productivas como de las relaciones de producción.”⁷⁵ Es evidente que lo que está siendo visto en realidad es aquello que se está produciendo para ser visto.⁷⁶ En consecuencia, no hay inocencia cultural sino un aparato, un dispositivo específicamente diseñado, construido con la potencia de los grandes capitales para ser lo que debe ser disfrutado (sentido común, digamos, o conceptualmente dicho, acción hegemónica).

⁷² Raymond Williams. “Base y superestructura...”, op cit, página 71.

⁷³ La cantidad de autores que han aseverado que el modelo narrativo clásico de Hollywood se convirtió en la fórmula canónica de narrar es verdaderamente amplia (Bordwell, Xavier, Russo, etc.), y que Hollywood lo pautó gracias a su poder económico también (González Pascual, Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria y Richard Maxwell, Joel Augros, etc.)

⁷⁴ Como se sostuvo ya en Fabio Nigra. “Las *majors* de Hollywood o la forma del absolutismo cultural”, en Fabio Nigra. *El cine y...*, op cit, 2016.

⁷⁵ Raymond Williams. “Los medios de comunicación como medios de producción”; en Raymond Williams. *Cultura y Materialismo*; Buenos Aires, La Marca Editora, 2012, página 72 (el artículo es de 1978).

⁷⁶ Idem, página 84.

Como se sostuvo al inicio hace años se discutió (y la discusión se abandonó por la derrota generalizada de las izquierdas en la década de 1980) la realidad de una construcción de la mirada del espectador, que a fines de la década de 1960 y principios de la de 1970 se la caracterizó como subordinada al código de la perspectiva renacentista.⁷⁷ Ella pretendía dar cuenta de que el espectador asiste al espectáculo con una forma prediseñada de percepción, condicionada por la ideología burguesa, ya que la forma de construir la imagen es históricamente determinada, y no producto de la naturaleza.⁷⁸ Por ello Marcelin Pleynet argumentó que la cámara le traslada al espectador la idea de que es supuestamente individual, libre y único, el foco y origen del significado.⁷⁹ De esta forma, según Comolli y Narboni,

“sabemos que el cine, ‘con toda naturalidad’, porque la cámara y la película han sido concebidas con este fin (y *en la ideología que impone este fin*), ‘reproduce’ la realidad. Pero esta ‘realidad’ susceptible de ser reproducida fielmente, reflejada por instrumentos y técnicas que además forman parte de ella, queda claro que es enteramente ideológica. En este sentido, la teoría de la ‘transparencia’ (el clasicismo cinematográfico) es eminentemente reaccionaria: no es el mundo en su ‘realidad concreta’ el que es ‘tomado’ por (o que impregna, más bien) un instrumento no intervencionista, sino en cambio el mundo vago, no formulado, no teorizado, impensado, de la ideología dominante.”⁸⁰

Sin profundizar esta línea, que ameritaría una labor más extensa, puede insistirse con la idea de Williams de que *la forma significa*. La forma clásica de narración establecida desde Hollywood, e impuesta como modelo comercial de éxito por excelencia, oculta relaciones materiales reales.⁸¹ Eagleton lo analiza con claridad, cuando sostiene que

⁷⁷ Ismail Xavier. *El discurso...*, op cit, páginas 202 y ss; Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*; Barcelona, Paidós, 1999, páginas 213-215; Jacques Aumont. *La imagen*; Barcelona, Paidós, 1992, capítulo 3.

⁷⁸ “Pleyne ha señalado con claridad lo siguiente: si la cámara en la situación ideológica históricamente determinada en la que nos encontramos, produce imágenes que son cómplices ideológicas de la ideología dominante, no es porque reproduce el mundo (veremos que la imagen no es duplicación del mundo), sino porque ella construye una representación espacial de acuerdo con los artificios históricamente determinados (datados en relación con su origen: el *Quattrocento*) de la perspectiva monocular” (*Cinéthique*, n° 6, pág. 8). En Ismail Xavier. *El discurso...*, op cit, página 202. Los pintores del Renacimiento descubrieron que el tamaño percibido de los objetos varía proporcionalmente al cuadrado de la distancia desde el ojo. Por ello “incorporaron este código a sus pinturas para proyectar un espacio tridimensional sobre una superficie plana bidimensional, produciendo así la impresión de profundidad...” De esta forma, según Pleynet, “al incorporar la *perspectiva artificialis* a su aparato reproductivo, la cámara dio expresión al ‘espacio centrado’ del ‘sujeto trascendental’; la imagen convergió hacia un punto de fuga, suponiendo un punto de vista privilegiado y unitario dirigido desde un espacio exterior imaginario.” En Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos...*, op cit, página 214.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Jean-Louis Comolli y Jean Narboni. “Cine/ideología/crítica I”; en Jean-Louis Comolli et al. *Mayo Francés. La cámara opaca. El debate Cine e Ideología*; Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016, página 114 (el artículo fue editado en *Cahiers du Cinéma* n° 216, octubre de 1969).

⁸¹ Como dice Williams respecto a la televisión y el cine: “Los modos de ‘naturalización’ de estos medios de producción comunicativa necesitan ser repetidamente analizados y enfatizados, ya que son, efectivamente, muy poderosos; nuevas generaciones están acostumbrándose a ellos de tal manera que aquí, tan vigorosamente como en cualquier otra zona del proceso socioeconómico moderno, las actividades y relaciones reales de los hombres están ocultas detrás de una forma reificada, un modo reificado, un ‘médium moderno.’” Raymond Williams. “Los medios de comunicación...”, op cit, página 85.

“Después de todo, nada es más implacable nivelando valores que el modelo mercantil, un modelo que nunca pierde su prestigio en sociedades de mentalidad conservadora. De hecho, cuanto más se comercializa una cultura, mayor es el grado con el que la imposición de la disciplina de mercado empuja a sus productores a abrazar los valores conservadores de la prudencia, la resistencia a la innovación y el temor a producir alguna alteración. El mercado es el mejor mecanismo para conseguir que una sociedad se sienta más y más liberada, pero siga siendo profundamente reaccionaria.”⁸²

Y por ello se permite discutir algunos argumentos de Williams, cuando sostiene que la cultura dominante socava progresivamente las identidades tradicionales y ejerce enorme presión sobre los elementos residuales (lo que en Williams funcionaría como resistencias de los sectores subordinados para condicionar la evolución de las acciones hegemónicas), de forma tal que reaparecen como emergentes, pero –cabe agregar- absorbidos y reacondicionados en términos funcionales a elemento dominante. Pero el proceso de construcción de una cultura dominante (podríamos decir aquí que gracias a los grandes medios de comunicación y la potencia capitalista en la era de la reproductibilidad técnica de las obras de arte), lo que ha dado en llamarse la industria cultural, es lo que ha convertido a la cultura en una cuestión clave para el análisis, ya que ha quedado apresada dentro de la lógica de la producción de bienes (con el objetivo de obtener beneficio, a no olvidarlo). Es por ello que,

“en el momento en que la política se vuelve espectáculo, los bienes de consumo se estetizan, el consumo se erotiza y el comercio se semiotiza, la cultura se transforma en la nueva «dominante» social, tan arraigada y penetrante como la religión en la Edad Media, la filosofía en la Alemania de principios del siglo XIX o la ciencia natural en la Gran Bretaña victoriana. A partir de ese momento, el término «cultura» adquiere, por un lado, el significado de vida social «construida», o sea, vida social mutable, múltiple y transitoria, vida social en un sentido que pueda resultar aceptable lo mismo para una activista radical que para una experta en consumo. Pero, por otro lado, la cultura también se convierte en una «segunda naturaleza».”⁸³

Podría asegurarse que, en términos filosóficos, el liberalismo –base teórico-conceptual de la mercantilización de las relaciones sociales de producción-, ha establecido que la naturaleza es la base de todas las cosas, y por ende la naturalización de su forma de ver el mundo.⁸⁴ Lo que se presenta como “lo que ha de ser” no es otra cosa que algo construido, sostenido, reforzado en términos históricos.⁸⁵ En pocas palabras, y retomando el inicio del apartado, el canon fílmico de

⁸² Terry Eagleton. *La idea de...*, op cit, página 110.

⁸³ Idem, página 186.

⁸⁴ Puede consultarse al respecto René Passet. *Las grandes representaciones del mundo y la economía a lo largo de la historia*; Madrid, Clave Intelectual y Eudeba, 2013, página 290. También, para explicar la relación naturaleza-economía, puede consultarse Emmanuel Lizcano. “La economía como ideología. Un análisis socio-metafórico de los discursos sobre ‘la crisis’”; *Revista de Ciencias Sociales*, segunda época, nro. 16, Bernal, UNQ, primavera 2009.

⁸⁵ No debería obviarse el enorme aporte de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI, ediciones varias.

narración clásica, como modelo hegemónico, es una construcción funcional a la dinámica de los grandes medios concentrados de comunicación al que hemos sido adaptados, condicionados, sometidos. Es evidente que las resistencias no han logrado torcer ese rumbo, ya que fueron absorbidas y reacondicionadas para cumplir con la modelización naturalista.