

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Los usos del cine de ficción en la historiografía del siglo XX. Una propuesta de clasificación.

Pantoja, María Claudia (UNT).

Cita:

Pantoja, María Claudia (UNT). (2007). *Los usos del cine de ficción en la historiografía del siglo XX. Una propuesta de clasificación*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/468>

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>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

TITULO: Los usos del cine de ficción en la historiografía del siglo XX. Una propuesta de clasificación.

MESA TEMATICA ABIERTA: Historia y cine. El cine como fuente y el cine como agente- como otra forma de hacer historia.

Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras.

Pantoja, María Claudia. Alumna.

Mzna A Casa 19 B° APUNT Yerba Buena, Tucumán. 0381 4254219.

mclaudiapantoja@yahoo.com.ar

Introducción:

El objetivo general de este trabajo será ordenar el caudal de información existente sobre como trabajar con el film de ficción y proponer problemas conforme a su ubicación dentro de las diferentes divisiones planteadas.

Existen numerosos trabajos que toman algún aspecto específico del tema y bastante pocos que metodológicamente orienten al inicio de los estudios y la investigación. Si pensamos a la producción cinematográfica mundial desde sus comienzos, el número de filmes con posibilidades de ser estudiados es enorme y urge clasificar los posibles usos para tan vasta cantidad.

Parece así, entonces, más importante reflexionar *¿para qué* nos sirve el film de ficción?, y, *¿qué* tipos de investigaciones son posibles? A partir de una revisión de una parte de la bibliografía la intención es responder algunas preguntas metodológicas y por supuesto crear nuevas.

La cuestión del “cómo” trabajar será esbozada, pero resulta imposible en este trabajo dar cuenta profundamente de todos los métodos posibles para diferentes tipos de investigaciones, se presentaran aquí los fundamentales ya utilizados por diversos autores. Cabe aclarar que “El” método para trabajar con cine todavía no ha sido creado, existen variadas propuestas que, en general, se complementan entre si.

Si bien se trata de un trabajo clasificatorio también intenta ser reflexivo y servir, de esta forma, como disparador para próximas investigaciones. Muchas veces las

clasificaciones rígidas e arbitrarias pueden resultar inútiles en la práctica, sin embargo, utilizándolas de manera flexible, las mismas pueden ser útiles principalmente a la hora de la elección de la temática a trabajar y desarrollar sus primeras hipótesis. El conocimiento historiográfico se construye con debates y correcciones por lo tanto este trabajo puede ser reformulado por otros investigadores que haciendo uso de las propuestas, encuentren en la práctica nuevos caminos y combinaciones de los ejes que serán tratados aquí.

Este trabajo parte de dos supuestos básicos que no serán parte de los temas a debatir en el mismo: por un lado, la amplitud de la noción de documento, es decir, aceptamos que todo rastro dejado por las acciones de las sociedades y sus integrantes en el pasado es un documento, y por lo tanto el cine es un documento válido para el estudio de ese pasado desde múltiples puntos de vista. Por otro, vamos a dar cabal importancia al supuesto de que todo film es testimonio del “presente” en que fue realizado y por lo tanto cualquiera sea su género nos es útil para la investigación histórica.

Estos supuestos son ampliamente aceptados por aquellos autores clásicos para el abordaje de la temática (Ferro, Sorlin, Rosenstone, etc.), y funcionan como posicionamiento teórico que permite, de facto, el trabajo con este tipo de fuente. Una nueva discusión al respecto no parece aportar demasiado al trabajo investigativo en esta fase de construcción del conocimiento¹.

Se ejemplificará con filmes de ficción producidos en los continentes europeos y americanos entre 1920 y 2000. Lo que no significa que aquellas producciones fuera de esos espacios no encajen en las clasificaciones, sino que simplemente implican una bibliografía que se encuentra fuera de alcance.

La ponencia se encuentra organizada en dos ejes principales: una definición del campo de trabajo donde se tocarán los principales debates en torno a la utilidad del cine como fuente documental para las ciencias sociales, y para la historia en particular, porqué es útil para el historiador el conocimiento de este medio, haciendo un breve recuento historiográfico del asunto, explicitando las diferencias entre el cine de ficción y el cine documental.

La segunda parte intentará crear una clasificación para el comienzo de la investigación donde se plantearán los principales problemas en torno al uso del cine de

¹ Para trabajar con el cine como fuente documental el historiador debe tener certeza que el material con que trabaja es válido. El segundo postulado, si bien aún puede ser discutido, es una posición tomada coherente con la ponencia.

ficción en la investigación, es decir, su lado “extrafílmico” y su lado “intrafílmico”. Se dividirá al cine de acuerdo a su inserción en el mercado cultural y luego de acuerdo a la ubicación de la acción en el tiempo. Se mostraran entonces, ejemplos de trabajos previamente realizados, así como también se sugerirán posibles estudios de acuerdo a la ubicación dentro de la clasificación.

1.0 Definiciones del campo de trabajo.

La cita de Roman Gubern a pesar de haber sido utilizada innumeradas veces, parece no perder vigencia, resume en pocas palabras, el porque de la relevancia de estudios relacionados con el medio cinematográfico al describir aquello de que es capaz el cine: narrar, representar, influir, comunicar, informar, enseñar, crear y recrear modelos de comportamiento, también transmite los problemas, angustias y sueños o necesidades de un grupo determinado de la sociedad.²

1.1 Mentalidades Imaginarios y Representaciones

Partiendo de allí, quien estudia el siglo XX, no puede ignorar este complejo medio de expresión, arte y producto industrial al mismo tiempo. Cualquiera sea el enfoque, le es útil al historiador para conocer aquella parte “imaginaria” de las sociedades, aquello que no es material, ni palpable y que es compartido por un cierto grupo de personas. Es posible un acercamiento a estas *mentalidades*³ a través de sus *representaciones*. Las representaciones serían un aspecto de las mentalidades, su parte visual, la que concierne a las imágenes⁴.

Varios son los autores que han remarcado la importancia de las mentalidades, Roger Chartier plantea que las representaciones designan diferentes niveles o realidades, lo que implica en cada individuo la incorporación de las estructuras del mundo social. A su vez, cada individuo, grupo o comunidad crea representaciones de sí mismo para construir su propia realidad social, por lo tanto se trata de un elemento esencial en el proceso dinámico de la construcción de los lazos sociales⁵.

Bronislaw Baczko aporta enunciando que a través de sus imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad: elabora una cierta representación de sí: establece la

² Gubern, R. *Historia del Cine*. Barcelona, Ed Lumen, 1998

³ Cf. Chartier, R. *A historia Cultural: Entre práticas e representações*. São Paulo, Difel, 1989.

⁴ Sorlin, P. *Sociología del Cine: la apertura para la historia del mañana*. Mexico, FCE, 1985

⁵ Goldman, N. y Leonor Arfuch.. “Historia y prácticas culturales. Entrevista a Roger Chartier” *Entrepasados Revista de Historia*, Buenos Aires, año IV v.7, p.133 – 148, 1994

distribución de los papeles y de las posiciones sociales; exprime e impone creencias comunes; construye una especie de “buen comportamiento” a través de modelos formadores. Se produce así una representación global y totalizante de la sociedad como un “orden” donde cada elemento encuentra su lugar, su identidad y su razón de ser.⁶

1.2 Breve estado de la cuestión.

La primera investigación que busca relacionar las obras cinematográficas con la sociedad que las ha producido es aquella de Sigfried Krakauer “De Caligari a Hitler”⁷ (1947), en donde propone la existencia de rasgos psicológicos dominantes en la pequeña burguesía y busca sus rastros en la cinematografía alemana de la república de Weimar y de esta manera explicar el surgimiento del régimen nazista. La relación que establece es directa, unívoca, se trata de un “reflejo”, el cine refleja esa psicología. A pesar de su importancia como texto fundador, Krakauer cae en una redundancia⁸, verifica en el cine algo que ya se sabía. Hoy en día operamos en el otro sentido: buscamos en el cine aquello que otras fuentes no pueden ofrecernos.

Dentro de la historiografía, Marc Ferro será el primer gran teórico de la relación entre historia y cine, quien abogará por la legitimación de su uso como fuente histórica. Ferro quiso trabajar con el cine como producto, como “una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta solo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite” (Ferro, 2000: p. 39).

El film tiene valor de “contra-análisis” de la sociedad, dice más que aquello que se quería mostrar originalmente, muestra la cara oculta de la estructura de esa sociedad.⁹

Pierre Sorlin intenta una sistematización de un método para trabajar con el cine en su libro *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*¹⁰, se trata de un texto completo que aborda diversas inquietudes de aquellos que se disponen a trabajar con el cine. Para este autor el cine es una proyección (y no un reflejo), una presentación construida, lo contrario de una imagen ingenua.

⁶ Baczko, B. “Imaginação Social”, en *Enciclopédia EINAUDI*, Lisboa, Casa da Moeda, 1985, Vol. 5 P. 309

⁷ Krakauer, S. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985

⁸ Sorlin, P. *Op. Cit.* P. 41. Otra crítica realizada por Sorlin es la de tomar a la ideología como global, para él existen “expresiones ideológicas”.

⁹ Ferro, M. *Historia contemporánea y Cine*. Barcelona, Ariel, 2000. P. 38

¹⁰ Sorlin, P. *Op. Cit.*

“El filme pone en escena al mundo y, al hacerlo, es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología. (...) el cine de una época se pliega a un modo de construcción; la tarea del historiador consiste entonces en determinar que tipos de construcción están en uso durante los periodos a los cuales se aboca; dicho de otra manera, a definir según qué reglas se transcribe el mundo en imágenes sonorizadas” (Sorlin, 1985: p.252)

Los filmes muestran huellas, marcas numerosas de la sociedad, sin necesariamente reflejarla; están contruidos a partir de elementos tomados del universo contemporáneo, redistribuyen esos elementos, les imponen otro medio y, al hacerlo, los modifican¹¹. Finalmente Sorlin plantea la validez del análisis de “puntos de fijación”, o sea, aquellos problemas o fenómenos que sin estar directamente implicados en la visión, aparece regularmente en series fílmicas homogéneas y se caracteriza por alusiones, por repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción.¹²

1.3 Diferenciación de géneros

Se ha escogido para este trabajo el género ficcional en oposición al género documental por dos motivos: por un lado la necesidad de hacer menos extenso el campo de filmes a tratar y por otro lado, por la complejidad que presenta incluir aquellas cintas con pretensiones de veracidad. El film documental dialoga directamente con los parámetros de “verdad” y “realidad”, posicionándose en un lugar complicado mereciendo un estudio teniendo en cuenta las especificidades del género.

Establecer categorías que implican límites es siempre complicado, en este caso, vamos a diferenciar los dos géneros a partir de su “autocalificación”.

El género documental se define por su propósito, que es el de “documentar la realidad”, presentar información sobre el mundo fuera del cine. Un film documental casi siempre viene etiquetado como tal, es decir, existe una intención explícita en la producción, distribución y exhibición de ese film de presentar la información contenida como fidedigna y próxima a la realidad. Un documental, en general está compuesto de una toma de posición, la declaración de una opinión y de la defensa de una solución a cierto problema¹³. La posición de las cámaras, la edición, el orden de los

¹¹ Sorlin, P. *Ibid.* p. 241

¹² Sorlin, P. *Op. Cit.* p. 196

¹³ Bordwell, D. Thompson, K. *Arte Cinematográfico*, México, Mc.Graw Hill, 2003 p. 111

acontecimientos, son elecciones enteramente conscientes realizadas con el fin de hacer un aporte a la comprobación de la tesis del/los autor/es.

En el otro extremo, un film de ficción narra una historia ficcionalizada, una trama interpretada por actores que no pretende ser un registro de la realidad o un análisis explícito de ella.

De cualquier modo que una película sea de ficción, no significa que esté completamente desligada de la realidad, no todo lo que es ficción es necesariamente imaginario, utilizando los ejemplos de D. Bordwell y K. Thompson¹⁴, *El Padrino*¹⁵ alude a la segunda guerra mundial y a la construcción de Las Vegas, ambos hechos histórico: tiene lugar en la ciudad de Nueva York y en Sicilia, lugares reales. No obstante los personajes y sus actividades permanecen en la ficción. Estas cintas se conectan con la realidad de otra manera: a menudo formulan un comentario sobre el mundo real. En 1943 algunos espectadores tomaron *Day of the Wrath*¹⁶ de Carl Dreyer, un trabajo sobre la cacería de brujas durante el siglo XVII en Dinamarca, como una velada protesta contra los nazis que en ese momento ocupaban el país. A través del tema, la caracterización y otros medios, una película de ficción directa o indirectamente presenta ideas sobre el mundo exterior al filme.

Con esto se quiere decir que a pesar de haber escogido el “film de ficción” como objeto de estudio, los límites entre ficción y realidad son siempre discutibles¹⁷.

La investigación siempre debe estar orientada a aportar cosas nuevas, no debemos permitir que el cine sirva sólo para *confirmar* aquello que todos ya sabemos. El cine no es una mera comprobación de aquello que las estadísticas económicas y los historiadores políticos ya dijeron sobre una sociedad determinada. El cine debe poder servir para proponer nuevas *explicaciones* de ciertos aspectos de las sociedades. Toda

¹⁴ Bordwell, D. Thompson, K. *Op. Cit.* p. 112 y 113

¹⁵ Título Original: *The Godfather* (1974) Estados Unidos Dirección: Francis Ford Coppola. Prod: Albert S. Ruddy. Guión: Ford Coppola, Mario Puzo. Fotografía: Gordon Willis. Dirección artística: Philip Smith. Música original: Nino Rota. Montaje: Williams Reynolds Peter Zinner Marc Laub Murray Salomon Música: Poul Schierbek. Duración: 175 minutos. Intérpretes: Marlon Brando, Al Pacino, Diane Keaton, Robert Duval

¹⁶ Título Original: *Vredens Dag* (1943) Dinamarca. Dir: Carl Dreyer Prod: Palladium Film (Tage Nielsen). Guión: Carl Th. Dreyer, Poul Knudsen, Mogens Skot-Hansen, según la obra *Anne Pedesdotter* de Hans Wiers-Jenssens. Fotografía: Karl Andersson, en b/n. Dirección artística: Erik Aaes. Sonido: Erik Rasmussen. Montaje: Anne Marie Petersen, Edith Schlüssel. Música: Poul Schierbek. Duración: 100 minutos. Intérpretes: Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neiiendam, Preben Lerdorff Rye, Anna Svierkier

¹⁷ Ferro ya tenía consciencia de este hecho. Cf. Morettin, E. V. “O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro” em *Historia: Questões & Debates* N 38, Curitiba, Editora UFPR, 2003 p. 23

investigación histórica para pasar de la mera etapa descriptiva debe incluir un *cómo?* seguido de un *por qué?*

2.0 Aspectos a ser analizados: categorías para la investigación

2.1 Abordaje para la investigación

Un filme puede ser abordado desde múltiples ángulos y por tratarse de un campo de estudios tan amplios vamos a ensayar una primera división en cuanto al enfoque para su estudio, se trata de la división en: aspectos extrafílmicos y en aspectos intrafílmicos. Esta división puede funcionar de manera similar a la que trabaja la crítica externa y la crítica interna de un documento tradicional, con la diferencia de que estaríamos trabajando aquí con una “fuente múltiple”, un documento que encierra dentro de sí varios otros documentos, queriendo esto decir que aquello que se proyecta en la sala de un cine o se mira en la sala de casa, posee un trabajo previo que involucra personas que trabajaron en su producción, distribución y exhibición, así como relaciones con los poderes económicos y políticos.

2.1.1 **Los aspectos extrafílmicos** serían aquellos que implican estudiar al producto desde la lógica de su producción, exhibición y distribución. Dentro de la Producción (preparación, rodaje y montaje) surgen numerosos temas a ser estudiados preliminarmente: grupo técnico¹⁸, sociabilidades, actores, inversiones, subsidios, relaciones con los poderes políticos del momento, legislación vigente, etc, muchos trabajos en referencia a la industria cinematográfica han sido realizados por algunos historiadores del cine que pueden ser bastante útiles al historiador¹⁹. Las trayectorias de las personas involucradas en la producción funcionan como fuente para las sociabilidades de un medio cultural, percibir un “clima de ideas” y métodos de trabajo de un equipo.

El estudio de la producción, exhibición y distribución es básico para conocer el posicionamiento dentro de la economía de un filme determinado o un grupo de producción. La industria cinematográfica marcha junto con la coyuntura política y económica de un país. Para dar un ejemplo, muchos autores hacen referencia a la

¹⁸ Pierre Sorlin pone particular énfasis en la importancia del cine como creación grupal, siendo importante la noción de “Campo”. Sorlin critica fuertemente a aquellos estudios que centralizan la obra en manos del director/realizador. Cf. Sorlin, P. *Op. Cit* Cf. Capítulo II “La producción”.

¹⁹ Octavio Getino realiza un estudio bastante detallado de las cuestiones económicas relacionadas con la industria cinematográfica en su libro, dedica también otra sección a la relación cine-ideología. Getino, O. *Cine argentino: entre lo posible y lo desable*. Buenos Aires, CICCUS, 2005

importancia de la legislación vigente durante la primera guerra mundial para el surgimiento del movimiento llamado “Expresionismo Alemán”. Con el fin de la primera guerra mundial, la inflación dificultó la entrada de filmes extranjeros permitiendo un auge de varios años. El declive de este movimiento coincidió con la estabilización propiciada por el Plan Dawes que abrió las puertas a una competencia de cintas llegadas el exterior.²⁰ Es así como producción cinematográfica y políticas económicas no pueden ir separadas.

2.1.2 **Los aspectos intrafilmmicos** vienen a ser aquellos aspectos observables en la pantalla, es decir, el producto terminado y comercializable, portador de una carga semántica que incluye una composición visual, sonora y narrativa.

Aquí el campo de investigación se hace más complejo, sobre todo para el historiador acostumbrado a trabajar con textos y no con imágenes. Es por este motivo que es condición *sine qua non* para el investigador interesado en el uso del cine como fuente para las ciencias sociales, el estudio del lenguaje cinematográfico. Lo ideal es tener un acercamiento tanto a la teoría de la imagen, como a la teoría de las artes y más específicamente a las discusiones teóricas dentro de la cinematografía.

No basta con hacer un análisis del argumento de una película, ya que si hay algo que caracteriza al cine es justamente el uso del medio audiovisual para expresar cosas que van más allá del discurso verbalizado. El uso de los encuadres, los diferentes montajes, el ritmo, la iluminación, la elección de determinados intérpretes y la musicalización, dicen cosas que muchas veces son imperceptibles para el espectador ingenuo²¹.

Es así como la crítica especializada se ha concentrado en las figuraciones de los diferentes momentos estéticos del cine a través de “movimientos” en general encerrados en las fronteras de algún país europeo (“neorrealismo italiano”, “surrealismo francés”) atribuyendo características determinadas a “...directores que operan dentro de una estructura de producción común y que comparten ciertas suposiciones acerca de la filmación.”²² Este tipo de análisis es útil para el historiador en la medida que puede estudiar al cine como objeto artístico que construye y deconstruye la realidad desde la visión de un grupo que proviene de una franja etaria y socioeconómica similar que

²⁰ Bordwell, D. Thompson, K *Op. Cit.* Pg. 407

²¹ En este sentido Sorlin es categórico y propone un análisis del film cuadro por cuadro. Sin llegar a tal extremo creemos que la parte de la forma en el cine no puede ser dejada de lado nunca. Cf. Capítulo IV Sorlin, P. *Op. Cit.*

²² Bordwell, D Thompson, K *Op. Cit* Pg 398

comparte o compartió espacios de sociabilidades similares que cristaliza sus opciones estéticas e ideológicas en la pantalla.

De la problemática del cine de autor surgen interesantes interrogantes con respecto a la “intelectualidad” de estos directores. ¿Podemos considerarlos intelectuales? Ante una respuesta afirmativa, ¿quiénes entrarían en esta categoría? Solamente aquellos que poseen una vasta producción teórica (Eisenstein en el “Montaje Conceptual Soviético”, Bazin y Godard en la “Nouvelle Vague”, Rocha en el “Cinema Nôvo”) o el cine por sí mismo es capaz de crear un discurso teórico nuevo dejando atrás ciertos parámetros de la Historia Intelectual que adscribía la intelectualidad a los medios escritos.

La problemática de los movimientos estéticos cinematográficos es un ejemplo de como las categorías son útiles a la hora de organizar la investigación pero también como muchas veces no es posible establecer una separación neta. En este caso la pesquisa implica el entrecruzamiento de ambos aspectos, ya que para entender elecciones estéticas (aspecto intrafílmico) es necesario hacer un recorrido por la trayectoria de los diferentes realizadores (aspecto extrafílmico), sus ámbitos de aprendizaje y sociabilidad, conexiones con otras corrientes estéticas, con los poderes políticos establecidos, etc.

Otro ejemplo donde estos dos aspectos deben ser combinados es en el cine de propaganda, ya que lo que plantea el discurso y construcción fílmica está en relación directa con aquello que acontece por “fuera”. El cine de propaganda fue bastante analizado, justamente por sus obvias vinculaciones con los poderes políticos. Los estudios se centran principalmente en la Alemania Nazi donde el film y los medios de comunicación eran abiertamente instrumentos de dominación, dando como resultado una grande inversión en este sector. Goebbels, ministro de propaganda, creía en una industria del entretenimiento fuerte como forma de amoldar los espíritus.

La mayoría de las veces para llegar a una comprensión cabal de lo que se está estudiando la división debe ser olvidada y exponer una visión global de aquello que es problematizado combinando ambos aspectos.²³

2.2 Posicionamiento en el mercado cultural

El cine se ha desarrollado gracias al capitalismo industrial y en su dependencia directa. El “producto” cinematográfico existe a través de las condiciones de producción,

²³ El libro de Jacobowicz, E y Redetich, L.. *La Historia Argentina a través del cine. Las "visiones del pasado" (1933 -2003)*, Buenos Aires, La Crujía, 2006 combina elementos de la industria y la trayectoria de los diferentes realizadores con una descripción argumental de los principales filmes poseedores de una “visión del pasado”.

y no a pesar de ellas, el cine que podemos estudiar hoy, no se separa del cuadro económico en el que surge²⁴. La separación en 4 tipos de filmes está generada a partir de justamente estos datos.

2.2.1 Cine Comercial Masivo: es aquel que fue producido pensando principalmente en la masividad mundial del producto, en llegar a los lugares más alejados del globo y obtener grandes réditos económicos. Se caracteriza por ser producido en grandes estudios cinematográficos y por tener acuerdos de distribución con empresas de capitales multinacionales detentadoras de un monopolio del mercado en las diferentes naciones del mundo²⁵, suele estar de acuerdo con el discurso político-ideológico dominante y tiene el poder de llegar a una amplia audiencia transnacional.

Por las características antes enumeradas son posibles estudios variados sobre las relaciones de público con la ideología, globalización, masificación, transculturación y las identidades. En este caso, el ejemplo más obvio es la imagen que Estados Unidos transmite sobre sí misma hacia adentro y hacia afuera, a través de la producción de Hollywood. Filmes de diversa temática, recalcarían los valores tradicionales primordiales de la nación norteamericana: el individualismo, la libertad, la democracia²⁶, etc. Si bien trabajar con el público es siempre complicado y de hecho no hay demasiados estudios al respecto, es posible hacer un rastreo de los gustos del público en determinadas coyunturas políticas, económicas y culturales y así estudiar las relaciones entre comercialización y éxito taquillero.

2.2.2 Cine comercial de alcance medio: sus fines son ganar un rédito extra con respecto a lo que fue el costo de la producción. Fue producido con inversiones de grandes grupos pero su objetivo comercial es más limitado.

Dentro de esta categoría entran no solo aquellos filmes con menor presupuesto de los grandes polos productores, sino también los cines nacionales²⁷ que tienen distribución nacional e internacional (a través de festivales de cine y acuerdos con

²⁴ Sorlin, P. *Op. Cit.* P. 69

²⁵ Se trata de las “majors” Warner Bros., Paramount, Disney/Buena Vista, Columbia, Twentieth Century Fox y Universal. Las películas distribuidas por ellas, concentran el 95% de las ganancias en taquillas en Estados Unidos y Canadá y más de la mitad en el mercado internacional.

²⁶ Un trabajo que trabaja con esto es Napolitano, M. “A escrita filmica da história e a monumentalização do passado uma análise comparada de *Amistad e Danton*” en Capelato, M.H., Morettin, E. Et alter, *História e Cinema. Dimensões históricas do audiovisual*, São Paulo, Alameda, 2007

²⁷ Se entiende por cine nacional comercial a aquel cine que dentro de las fronteras del país tiene una producción importante, pero que no llega a tener una masividad como aquellos producidos por Hollywood.

distribuidoras) y son accesibles a una cantidad de espectadores limitada. Este cine también es plausible de estudios similares a los del punto anterior en términos de identidades, y representaciones de situaciones políticas, económicas y culturales determinadas.²⁸

Un estudio interesante a realizar sería en relación a las copias en formato vhs-dvd que circulan por el mundo. Muchas veces estos filmes, consiguen más éxito en ese formato, ya sea por haber sido opacados por la publicidad avasallante que caracteriza a las superproducciones o por directamente no haber llegado a la pantalla grande.

2.2.3. Cine Independiente: es aquel que se encuentra fuera de los circuitos de los grandes estudios cinematográficos realizado con un presupuesto bajo, muchas veces producido por el director, algún socio y miembros del equipo de rodaje. Este cine está asociado a la independencia política y al cine de autor. Es un cine más libre con respecto a la industria. Su difusión es limitada al mercado nacional, con la excepción de aquellos que logran un reconocimiento a través de festivales internacionales. En muchos casos, son filmes hechos “para” festivales, lo que lo aleja en buena medida del gran público.

Algunas veces estos filmes producidos independientemente del gran mercado, consiguen contratos con grandes distribuidoras; es el caso de aquellos filmes de directores norteamericanos o europeos consagrados en un circuito fuera del *mainstream* que por su renombre consiguen un espacio en las salas de cine como serían David Lynch, Wes Anderson o David Cronenberg.

2.2.4 Cine Vanguardista: Se trata de un cine que explicita sus vínculos con las artes, su producto cinematográfico se encuentra más cercano a las artes visuales que al cine como producto comercial de la industria del entretenimiento, sus fines son estéticos y buscan producir una ruptura en las concepciones del cine como arte. Se encuentra fuera del circuito comercial mayor y no espera una receptividad masiva, todo lo contrario, espera un público cinéfilo y su difusión se realiza a través de festivales de cine independiente e Internet.

Este tipo de filmes son útiles dentro de los estudios sobre cine como discurso estético-ideológico, lo que abre una vez más planteos epistemológicos sobre los objetos

²⁸ Un ejemplo de trabajo con este tipo de cine es: Villaça, M.M. “A cena político-cultural cubana dos anos 1970: uma análise histórica do filme *A Última Ceia*” en Capelato, M.H., Morettin, E. Et alter, *Op. Cit.*

de estudio de la Historia, ¿por qué la historia del arte se halla tan alejada de la disciplina Historia?, ¿las artes no son parte de la Historia? ¿Las expresiones artísticas no nos “hablan” sobre las sociedades que las producen? ¿Aquello contra lo que algunos artistas se rebelan, no es susceptible de estudio?

Considero importante tener clara las diferenciaciones a la hora de hacer un análisis de un filme o de un grupo de filmes por varios motivos: en primer lugar porque la visibilidad y comercialidad de un filme marcará el tipo estudio a realizar y su método. No podemos trabajar de la misma manera con un filme producido en Hollywood como *Spiderman*²⁹ que con *Gumo*³⁰ de Harmony Korine.

Claro que muchas veces las líneas son difusas, por ejemplo, un filme independiente de un presupuesto muy por debajo de los standards comerciales consigue un contrato con una distribuidora importante y obtiene un éxito importante que en términos de taquilla lo coloca junto con el grupo del cine comercial de alcance medio. O algún producto de cine vanguardista se hace conocido en festivales y en la prensa y con el tiempo llega a un público más amplio, inspirando a jóvenes cineastas de todo el mundo, tal es el caso de los Directores fundadores del Dogma 95³¹. Asimismo la trayectoria de estos cineastas muestra que muchos de ellos hoy se encuentran filmando con capitales más importantes en producciones hechas para un público no tan selecto. Las películas nunca son productos aislados, están en relación con el medio, y su status varía con el tiempo.

2.3 Temporalidades

Esta categorización se encuentra dentro de la categoría más amplia de “aspectos intrafilmmicos” (2.2) por centrarse en la ubicación temporal de los *temas* que son tratados

²⁹ Título Original: *Spiderman* (2002) Estados Unidos Dirección: Sam Raimi. Prod: Ian Bryce y Laura Ziskin. Guión: David Koepp. Fotografía: Don Burgess. Dirección artística: Philip Smith. Montaje: Bob Murawski y Arthur Coburn Música: Danny Elfman. Duración: 120 minutos. Intérpretes: Tobey Maguire, Kirsten Dunst, Willem Dafoe, James Francol. Distribución: Columbia Pictures y Sony Pictures Entertainment

³⁰ Título Original: *Gummo* (1997) Estados Unidos Dirección: Harmony Korine. Prod: Cary Woods. Guión: Harmony Korine. Fotografía: Jean Yves Escoffier. Dirección artística: Dave Doernberg. Música : Randall Poster. Montaje: Christopher Tellefsen. Duración: 89 minutos. Intérpretes: Jacob Reynolds, Nick Sutton, Lara Tosh, Chloe Sevigny.

³¹ Dogme 95 es un movimiento fílmico desarrollado en 1995 por los directores daneses Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring y Soren Kragh-Jacobsen. Los directores en cuestión se comprometían a tratar sus películas respetando una serie de normas estrictas a partir de las cuales buscaban encontrar la verdad profunda. Las películas deben ser filmadas en escenarios naturales evitando las escenografías armadas en estudios, con cámara en mano y grabadas con sonido directo.

dentro del universo de significantes de un film. Sin embargo algunos de los problemas que surgen a partir de ellos son parte de lo “extrafílmico” (2.1) como veremos a continuación.

2. 3. 1 Cine ambientado en el futuro

El cine que habla del futuro, como todo filme, hace referencia a su presente, lo que lo caracteriza es que posee un gran poder crítico de ciertas situaciones contemporáneas a su producción, en general se trata de un futuro fatalista en donde se critica la tecnologización de la vida, la alienación del hombre, su aislamiento en las megalópolis y hasta los prejuicios contra aquello que es diferente (*X Men*³²).

En la ficción científica futurista se exponen básicamente los miedos de una sociedad, se abre la premisa “si seguimos por este camino, el final será inevitablemente este otro”. Se trata de una *advertencia* primero expresada por la literatura y luego tomada por el cine³³ quien la resignifica de acuerdo a los temores de cada época.

Sobre *Metrópolis*³⁴, Ismail Xavier nos dice: “O espaço diegético da cidade imaginária, bem como a história que aí se engendra, têm essa dimensão exemplar de laboratório e ilustração de um problema vivido nos anos 1920, para o qual se apresenta um diagnóstico e uma solução”³⁵.

También existen filmes futuristas con un discurso ambiguo, de apariencia más conservador y hasta “militarista” tal es el caso de *Invasión*³⁶, film basado en la novela de Richard Heinlein un ex-militar norteamericano. Este film muestra a una sociedad en donde los valores cívicos-militares son fundamentales para la preservación del Estado, y los medios de comunicación dominan a la sociedad entera, ¿se trata de un filme que

³² Título Original: *X-men* (2000) Estados Unidos Dir: Bryan Singer. Prod: Lauren Shuller Donner ,Ralph Winter. Guión: Tom DeSanto, David Hayter, Bryan Singer, Ed Solomon e Joss Whedon. Fotografía: Tom Sigel. Dirección artística: Paul D. Austerberry. Música : Michael Kamen. Edición: Steve Rosenblum. Duración: 105 minutos. Intérpretes: Patrick Stewart, Hugh Jackman, Anna Paquin, Ian McKellen. Distribución: 20th Century Fox

³³ La mayoría de los filmes de ciencia ficción son adaptaciones de clásicos del género. Es el caso de Philip K. Dick, Isaac Asimov y Ray Bradbury, cuyos libros fueron utilizados como base de muchos filmes a partir de su publicación.

³⁴ Título Original: *Metropolis* (1927) Alemania Dir: Fritz Lang. Prod: Erich Pommer. Guión: Fritz Lang e Thea von Harbou. Fotografía: Karl Freund e Günther Rittau. Dirección artística: Otto Hunte, Erich Kettelhut e Karl Vollbrecht. Música : Gottfried Huppertz. Duración: 100 minutos. Intérpretes: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Brigitte Helm

³⁵ Xavier, I, “A alegoria langiana e o monumental: a figura de Babel em *Metrópolis*” en Capelato, M.H., Morettin, E. Et alter, *Op. Cit.* P 15

³⁶ Título Original: *Starship Troopers* (1997) Estados Unidos Dir: Paul Verhoeven. Prod: Jon Davison Alan Marshall. Guión: Edward Neumeier sobre novela homónima de Richard Heinlein. Fotografía: Jost Vacano. Dir. artística: Bruce Robert Hill. Música: Basil Poledouris. Edición: Mark Goldblatt e Caroline Ross. Duración: 129 minutos. Intérpretes: Casper Van Dien, Denise Richards, Dina Meyer, Jake Busey. Distribución: Buena Vista International / TriStar Pictures / Sony Entertainment Pictures

formula una crítica o una apología?, el filme fue interpretado en ambos sentidos por el público y la crítica, lo que lo hace merecedor de un estudio al respecto.

2. 3. 2 Cine ambientado en el presente

Es el cine en donde la ambientación para la acción dramática pertenece al universo de la contemporaneidad del proceso de producción, distribución y exhibición poniendo en escena su presente más próximo. Este cine suele englobar los más diversos géneros (dramas, policiales, comedias, musicales, etc.) y es aquel en donde se hace más explícita la noción de estereotipos sociales de diferentes sociedades. Es posible, tomando grupos de filmes, hacer una lectura de la visión que se tenía en determinada época de las nociones “obrero”, “policía”, “político”, “mujer”, “infante”, etc, y sus diferentes evoluciones a lo largo del tiempo.

Mario Berardi construye una historia de la vida cotidiana argentina a través del cine³⁷ presentando una original propuesta. A través de la localización de temas como la mujer, el trabajo, la familia, las relaciones laborales, la juventud, la vivienda, etc, busca aquello que se discute a lo largo de la historia argentina y lo analiza dentro del conjunto de filmes de diferentes décadas.

Sobre la validez de la historia de lo cotidiano Le Goff plantea que:

“A história do cotidiano é uma visão autêntica da história porque representa uma das melhores formas de abordagem da história global, na medida em que atribui a cada actor e a cada elemento da realidade histórica um papel, no funcionamento dos sistemas, que permitem decifrar essa realidade. (Le Goff, 1989, p 82)

La historia de lo cotidiano, muestra aquellas representaciones formadas por una sociedad de *como son* las cosas o *como deberían ser*. Un claro ejemplo de como el cine toma aquellas cosas que considera “normal” y a partir de ahí, toma la opción de aceptarlo y perpetuarlo o problematizarlo, abriendo el debate de ciertos *temas* que van siendo de dominio público. En este caso resulta interesante ver la trayectoria de esos temas, desde cuando se los trata en el universo fílmico, desde que óptica, como evoluciona, etc. Claro que preguntarnos sobre los silencios es fundamental, ¿qué es lo que *no* aparece en una producción cinematográfica que otras fuentes indican como

³⁷ Berardi, M. *La Vida Imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933 – 1970*, Buenos Aires, Ed del Jilguero, 2006.

existentes en determinada época? ¿Cuáles son las causas de estos silencios? ¿Cómo se relacionan con otros procesos mayores que la sociedad está viviendo en ese momento?

2. 3. 3 Cine ambientado en el pasado

Este es quizás el tema más debatido por la historiografía en materia de las relaciones de Historia y Cine. Ya Marc Ferro lo anunció, en sus escritos de los años 60 y 70, el cine que habla del pasado pone en consideración cuestiones que están íntimamente relacionadas con los debates del presente.

Tomando una parte de la clasificación realizada por Jacobowicz y Redetich³⁸, dividiremos en dos este cine ambientado en el pasado.

En el primer grupo se encuentran aquellos filmes que pese a que no narren un hecho del pasado verificable, utilizan el pasado como contexto dramático para la narración.

De este tipo de filmes surgen preguntas como: ¿por qué se eligió este período? ¿Cuál es la relevancia de este período para los debates en boga en la sociedad en que inserta el film?

En el segundo grupo se encuentran las películas que pretenden una reconstrucción histórica de algún hecho previamente tratado por la historiografía.

Debe tenerse en cuenta que la misma evocación del pasado ya es digna de análisis, es decir, preguntarnos en que épocas, con que frecuencia, de qué manera y por qué se trajo a las pantallas un tema histórico.³⁹ Los filmes de “historia nacional” suelen ser polémicos y atraen sistemáticamente opiniones divergentes desde diferentes sectores de la sociedad. Dos textos interesantísimos al respecto son: el de Esteban Buch⁴⁰ que trae a debate la inclusión del Himno Nacional Argentino en el filme *El Santo de la Espada*⁴¹ y la opinión de algunos sectores de la sociedad; y asimismo el capítulo de Robert Darnton⁴² sobre el impacto que produjo el estreno de *Danton*⁴³ de Wajda en la Francia de Mitterand.

³⁸ Jacobowicz, E y Redetich, L Op. Cit p. 23

³⁹ Jacobowicz, E y Redetich, L Op. Cit. Realizan este tipo de recorrido para la historia argentina.

⁴⁰ Buch, E. “Apariciones cinematográficas del Himno Nacional Argentino” en AAVV Cultura y política en los años 60 (Col. Sociedad), Buenos Aires, Instituto de Investigación Gino Germani:FCS. Of de Pub. CBC, UBA, 1997

⁴¹ *El Santo de la Espada* (1970) Argentina Dir: Leopoldo Torre Nilson. Guión: Beatriz Guido y Luis Pico Estrada según novela de Ricardo Rojas Fotografía: Aníbal Di Salvo. Dir. artística: Ponchi Morpurgo. Música: Ariel Ramírez. Edición: Antonio Ripoll . Duración: 120 minutos. Intérpretes: Alfredo Alcón, Evangeliza Salazar, Lautaro Murua.

⁴² Darnton, R. “Cinema: Danton e o duplo sentido” en Darnton, R. *O Beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995

Sobre filme histórico e identidades nacionales Miriam de Souza Rossini, trabaja con la hipótesis de que en tiempos de globalización económica y cultural el film histórico se presenta como una defensa de “lo nacional”⁴⁴.

Un tema poco estudiado dentro del cine histórico es la relación de su discurso con el de la historiografía y la intelectualidad de la época. Hacer comparaciones de los principales períodos, los “héroes” resucitados, y las posiciones críticas. ¿Cuáles eran los temas en discusión durante ese periodo? ¿Existen coincidencias con el discurso historiográfico oficial? ¿Y con aquellos alternativos? ¿Por qué?

Cada temporalidad presenta características particulares que son el origen de diferentes problemas con los cuales es posible trabajar. Al mismo tiempo estos filmes pueden pertenecer a diferentes categorías al mismo tiempo ya que son “un todo complejo”, irónicamente, casi imposible de categorizar.

Conclusión

Desde hace décadas, numerosos estudiosos de la historia vienen analizando diversos aspectos de este “documento/monumento”, complejo desde sus orígenes, urgen estudios más profundos sobre su lugar dentro de la historiografía.

Por su gran circulación el cine nos acerca a sociedades alejadas temporal y espacialmente, de este modo es posible realizar estudios comparativos o sumergirse en culturas e imaginarios de naciones que en tiempos anteriores hubiera sido casi imposible un acercamiento. Las “preguntas” son fundamentales a la hora de formular un proyecto de investigación, saber, ¿qué puedo conocer a través de esta fuente? ¿Qué me dice esta “expresión ideológica” sobre una época?, resulta imprescindible para cualquier pesquisa histórica.

Se realizó un recorrido por los conceptos clásicos de *representación e imaginarios sociales* o *mentalidades* entendiendo que el cine como construcción estético-ideológica produce un discurso que pone en evidencia características de las mentalidades de una época, es decir aquellos aspectos no materiales compartidos por un grupo de personas

⁴³ Danton (1983) Polonia-Francia Dir: Andrzej Wajda. Guión: Jean-Claude Carrière
Jacek Gasiowski Fotografía: Igor Luther. Montaje: Halina Prugar Dir. artística: Gilles Vaster. Música:
Jean Prodromidès Edición: Halina Prugar . Duración: 131 minutos. Intérpretes: Patrice Chéreau, Gérard
Depardieu, Anne Álvaro.

⁴⁴ Rossini, M de S, “Filme Histórico e Identidade Nacional: O exemplo de *Lamarca*” en Actas del XXIV
Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande / MS – Setembro 2001

en una época particular. Este imaginario, socialmente compartido, se materializa a través de las representaciones que mostrarían “imágenes” de lo social, lo económico, lo cultural, etc.

El cine de ficción, entonces, no sería un reflejo de la sociedad sino una construcción de diversas visiones y versiones de la realidad, sería capaz también de mostrar las “caras ocultas” de una sociedad, aquello que no aparece en documentos notariales o judiciales.

El cine construye un discurso de acuerdo –o en desacuerdo- con la sociedad que le dio origen, al tiempo que actúa dialécticamente transmitiendo ideologías, creencias y costumbres.

El cine de ficción a pesar de no tener una pretensión de mostrar la realidad a la manera de un documental, posee un discurso ligado a las ideas de verosimilitud y semejanza. Implícitamente, la ficción se transforma en realidad en el momento en que propone situaciones potenciales directamente ancladas en el mundo de lo real.

El cine debe ser abordado desde dos puntos de vista: el proceso de configuración y realización del producto cultural “cine”, en donde se encuentran involucradas variables económico-financieras, relaciones con los poderes políticos, y un grupo de personas con trayectorias técnicas y artísticas variadas.

Por otro lado existe el producto cultural terminado, es decir, aquello que finalmente es expuesto en la pantalla. Este producto final posee características estéticas e ideológicas que pueden ser sujeto de investigación desde varios ángulos, y para ello, resulta imprescindible el conocimiento de las lógicas que determinan una puesta en escena, el sonido, el montaje, la iluminación, una determinada distribución espacial de aquello que se registra, objetos que funcionan como metáforas y signos, y todo aquello que implica el lenguaje cinematográfico.

Estos dos abordajes diferentes deben estar presentes a la hora del análisis de las diferentes fuentes siempre teniendo en cuenta sus limitaciones: resulta completamente fútil separarlas a la hora de llegar a las conclusiones. Cualquier trabajo que se digna de ser serio debe incluir ambos aspectos.

Las categorías de acuerdo a su inserción en el mercado cultural están relacionadas sobre todo con el status con que el filme se encuentra inserto, cuales son sus objetivos dentro del mismo y cual será la repercusión de acuerdo al sector/es de la sociedad al que se encuentre dirigido.

La ubicación de la acción en el tiempo, plantea diferentes problemas con los que es posible trabajar de acuerdo a las especificidades de las representaciones del pasado, del presente y del futuro.

El cine se torna pieza indispensable en el rompecabezas del historiador que trabaja con el siglo XX, ignorarlo es una falta grave, y las posibilidades de formular preguntas son amplias, y es por este motivo que la ponencia intentó dar un orden a esos “usos” que la historiografía le ha dado y puede darle y al mismo tiempo servir como puntapié inicial para futuras investigaciones.

Bibliografía

Baczko, B. “Imaginação Social”, en *Enciclopédia EINAUDI*, Lisboa, Casa da Moeda, 1985, Vol. 5.

Braga, A. L. “O Cinema em quanto fonte de compreensão da realidade: Blade Runner e seu repertório simbólico” en *Revista Olho da História*. Ano 10 n° 6 Disponible en <http://www.oohodahistoria.ufba.br/revista6.php>

Buch, E. “Apariciones cinematográficas del Himno Nacional Argentino” en AAVV *Cultura y política en los años 60 (Col. Sociedad)*, Buenos Aires, Instituto de Investigación Gino Germani:FCS. Of. de Pub. CBC, UBA, 1997

Capelato, M.H., Morettin, E. Et alter, *História e Cinema. Dimensões históricas do audiovisual*, São Paulo, Alameda, 2007

Chartier, R. *A historia Cultural: Entre práticas e representações*. São Paulo, Difel, 1989

Darnton, R. *O Beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995

Ferro, M. *Historia contemporánea y Cine*. Barcelona, Ariel, 2000

Getino, O. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, CICCUS, 2005

Goldman, N. y Leonor Arfuch.. “Historia y prácticas culturales. Entrevista a Roger Chartier” *Entrepasados. Revista de Historia*, Buenos Aires, año IV v.7, p.133 – 148, 1994

Gubern, Roman, *Historia del Cine*. Barcelona, Ed. Lumen, 1998

Jacobowicz, E y Redetich, L.. *La Historia Argentina a través del cine. Las "visiones del pasado" (1933 -2003)*, Buenos Aires, La Crujía, 2006

Kracauer, S. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985

Le Goff, J. "A História do Quotidiano", en Duby, G. et alt. *História e Nova História*, Lisboa, Teorema, 1989

Morettin, E. V. "O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro" em *Historia: Questões & Debates* N° 38, Curitiba, Editora UFPR, 2003

Rossini, M de S, "Filme Histórico e Identidade Nacional: O exemplo de Lamarca" en *Actas del XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande / MS – Setembro 2001*

Sorlin, P., *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Mexico, FCE, 1985