

La historia en imágenes/ la historia en palabras:

*reflexiones sobre la posibilidad real
de llevar la historia a la pantalla¹*

Robert A. Rosenstone*

Para un historiador académico, involucrarse en la industria cinematográfica es una experiencia tan estimulante como perturbadora. Estimulante por razones obvias: el poder del medio visual; la oportunidad de escapar de las solitarias profundidades de la biblioteca para unirse con otros seres humanos en una empresa común; la deliciosa idea del amplio público potencial al que llegarán las investigaciones, análisis y textos propios. Perturbadora por razones igualmente obvias: no importa cuán serio y honesto sea el director, ni cuán comprometido esté con el tratamiento fiel del tema, la historia que finalmente se proyecta nunca puede satisfacer completamente al historiador como tal (aunque puede satisfacerlo en tanto espectador de cine). Inevitablemente, algo sucede en el tránsito del texto a la pantalla que cambia el significado del pasado como lo entendemos aquellos que trabajamos con palabras.

La perturbación que causa trabajar en una película persiste más allá de las satisfacciones. Como todas las perturbaciones, ésta puede provocar la búsqueda de ideas que ayuden a restaurar el sentido propio del equilibrio intelectual. En mi caso, creo que la búsqueda fue particularmente intensa porque tuve una dosis doble de la experiencia: dos de mis libros más importantes fueron llevados al cine, y ambas veces estuve –más o menos– involucrado en los proyectos.

Las dos películas fueron casi tan diferentes entre sí como un par de películas pueden serlo. Una fue un drama y la otra un documental; una fue una producción

* Traducción de Leandro Sanz.

¹ Texto aparecido en el "Forum" de *The American Historical Review*, vol. 93, núm. 5, diciembre 1988, pp. 1173-1185.

hollywoodense de 50 millones de dólares y la otra costó un cuarto de millón que provino mayormente de dinero público; una fue dirigida al gran público y la otra a los espectadores más exclusivos de la televisión abierta y los centros culturales. A pesar de las diferencias, la historia sufrió transformaciones enormes y similares en los dos casos, transformaciones que hicieron cambiar mi forma de ver los problemas de adaptar la historia al cine. Ya no creo que las deficiencias de los filmes históricos se puedan adjudicar a los males de Hollywood o a las lamentables consecuencias de la falta de presupuesto, ni tampoco a las limitaciones inherentes al género dramático o al formato documental. El problema más serio que se encuentra el historiador en el cine proviene de la naturaleza y demandas del propio medio visual.

Las dos películas son *Reds* (1982), sobre los últimos cinco años de la vida del poeta, periodista y revolucionario norteamericano John Reed; y *The Good Fight* (1984), una crónica sobre la Brigada Abraham Lincoln, el grupo de voluntarios norteamericanos que participó en la Guerra civil española. Ambas son obras bien realizadas y cargadas de emoción, que mostraron a un gran número de personas un tema histórico tan importante como olvidado, aunque previamente conocido por los especialistas y los viejos izquierdistas. Cada película pone en la pantalla un tesoro de auténticos detalles históricos. Ambas humanizan el pasado, convirtiendo a antiguos sospechosos radicales en seres humanos admirables. Ambas proponen –si bien indirectamente– una interpretación de su tema, entendiendo el compromiso político como una categoría a la vez personal e histórica. Ambas conectan el pasado con el presente al sugerir que la salud de un cuerpo político, y del mundo mismo, depende de tal compromiso.

A pesar de sus virtudes reales: la evocación del pasado a través de imágenes poderosas, los personajes coloridos, los parlamentos emocionantes, ninguna de las dos películas logra cumplir las demandas básicas de verdad y verificación aceptadas por todos los historiadores. *Reds* se permite la ficción declarada –por mencionar sólo dos ejemplos– cuando pone a John Reed en lugares donde nunca estuvo o en un imposible viaje en tren de París a Petrogrado en 1917.¹ *The Good*

¹ Una discusión completa de las deficiencias históricas de *Reds* se encuentra en mi “*Reds as History*”, *Reviews in American History*, 10 (1982): 297-310.

Fight, como muchos documentales recientes, equipara la memoria a la historia: les permite a los veteranos de la Guerra civil española hablar de eventos de hace más de cuatro décadas sin poner en cuestión los recuerdos erróneos, las equivocaciones o las mentiras descaradas.² Pero aun así, no son la ficción ni los testimonios sin verificar la causa principal por la que las películas violan mi noción de la historia. Lo que realmente me perturba es la manera en que las dos películas reducen el pasado a un mundo cerrado al contar una sola historia lineal, es decir, esencialmente una sola interpretación. Esta estrategia narrativa obviamente niega las alternativas históricas, ignora la complejidad de las causas y motivos y erradica toda sutileza del mundo de la historia.

Esta clase de crítica filmada de la historia no sería importante si no viviéramos en un mundo inundado por imágenes, en el que la gente recibe cada vez más ideas sobre el pasado por medio del cine y la televisión: películas, docudramas, miniserries y documentales de las cadenas televisivas. Hoy en día, la gran fuente de conocimiento histórico de la mayoría de la población —fuera del despreciado libro de texto— seguramente son los medios visuales, un conjunto de instituciones cuyo control está casi completamente fuera del alcance de aquellos de nosotros que dedicamos nuestras vidas a la historia.³ Cualquier extrapolación razonable indica que la tendencia se mantendrá. Por cierto, no es demasiado irrazonable prever un tiempo (¿o ya estamos en él?) en el que la historia escrita será una especie de empresa esotérica y se verá a los historiadores como sacerdotes de una religión misteriosa, comentaristas de los libros sagrados y oficiantes de ritos en los que la población no se interesa demasiado, pero es suficientemente permisiva (esperemos) como para pagarles por su trabajo.

Pensar en el creciente poder de los medios visuales puede provocar la desconsoladora idea de que quizá la historia está muerta de la misma manera que Dios

² Una discusión de las deficiencias históricas de *The Good Fight* se encuentra en mi artículo "History, Memory, Documentary: 'The Good Fight' Fifty Years After", presentado en el simposio "The Abraham Lincoln Brigade and the Spanish Civil War: History, Memory and the Politics and Culture of the 1930s", National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 5 de diciembre de 1986.

³ Unos pocos historiadores, como Daniel Walkowitz, Robert Brent Toplin, R. J. Raack, han llegado a involucrarse seriamente en proyectos cinematográficos. Son interesantes las revelaciones de Daniel Walkowitz sobre los problemas del historiador como realizador en su artículo "Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker", *Public Historian*, 7 (1985): 53-64.

está muerto. O, en el mejor de los casos, está viva sólo para los creyentes, es decir, nosotros, los que la practicamos como profesión. Claro que no soy el único que se pregunta si los alumnos a los que enseñamos y el público en general realmente conocen y se interesan por la historia, la clase de historia que nosotros hacemos. Tampoco soy el primero en preguntarse si nuestra historia –académica, científica, medida– satisface la necesidad de esa gran “Historia”, de la red de conexiones que conforma las culturas, que nos dice no sólo de dónde venimos sino también dónde probablemente vamos. Otros antes que yo ya se plantearon si nuestra historia realmente nos relaciona con las fuentes culturales propias, si nos cuenta lo que necesitamos saber de otras tradiciones, si nos da conocimiento suficiente sobre el significado de ser humano.

Puede sonar raro proponer estos interrogantes en este momento, luego de dos décadas de repetidos avances metodológicos en nuestra disciplina, de innovaciones que nos permitieron mirar el pasado con nuevas herramientas, y que produjeron mucha información. La extendida influencia de la escuela de los *Annales*, la nueva historia social, la cuantificación y las ciencias sociales en la historia, la historia de las mujeres, la psicohistoria, la historia antropológica, las primeras incursiones de la teoría continental en una nueva historia intelectual, todas son señales de que la disciplina de la historia florece. Pero –y es un gran “pero”, en el que puede insistirse a pesar del muy discutido “restablecimiento de la narrativa”– queda claro que, al mismo tiempo, el público de la información que producimos y de las historias que contamos disminuye rápidamente. A pesar de las nuevas metodologías, me temo que en tanto profesionistas sabemos cada vez menos cómo contar historias que nos den un lugar significativo en el mundo de los valores. Historias que les importen a los que no pertenecen a nuestra profesión. Historias que les importen a nuestros colegas. Que le importen a todo el mundo.

Hacer cine es la gran tentación. El cine: el medio contemporáneo que aún es capaz de meterse con la historia y conservar la masa de público. Parece inevitable pensar que es el medio para crear narrativas que lleguen a un gran número de personas. ¿Pero es posible este sueño? ¿Se puede llevar la historia al cine de modo que satisfaga a los que dedicamos la vida a comprender, analizar y recrear el pasado en palabras? ¿O será que es necesario cambiar nuestra definición de historia?, y en ese caso, ¿estamos dispuestos a tal cambio? La pregunta puede resumirse

así: ¿pueden contarse narrativas históricas a través del cine sin que perdamos nuestras almas profesionales o intelectuales?

Hace treinta años, Siegfried Kracauer, teórico tanto del cine como de la historia, dictaminó que las películas históricas son forzadas y teatrales, en parte –según su argumento– porque los actores modernos no se veían convincentes con el vestuario de época, pero sobre todo porque todo el mundo sabía que lo que aparecía en la pantalla no era el pasado sino una imitación.⁴ Kracauer evitó mencionar que la misma deficiencia aqueja a la historia escrita, y tampoco explicó por qué acepta tranquilamente la convención de que las palabras sobre un papel son el medio adecuado de mostrar el pasado, pero al menos intentó tratar los problemas teóricos de la historia en el cine. Esto es más de lo que puede decirse de académicos más recientes. Más allá de toda la actividad profesional sobre la historia y los medios visuales –artículos, monografías, pláticas en grandes convenciones, los simposios organizados por la Asociación Histórica Norteamericana, por la Universidad de Nueva York, por la Sociedad Histórica de California–, sólo dos veces me topé con lo que me parece una discusión básica: ¿puede convertirse nuestro discurso escrito en uno visual?⁵

R. J. Raack, un historiador que participó de la producción de varios documentales, es un fuerte defensor de llevar la historia al cine. Según su visión, el cine es un medio más apropiado para la historia que la palabra escrita. La “historia escrita tradicional”, argumentó, es demasiado lineal y estrecha para recrear toda la complejidad del mundo multidimensional que habitamos los humanos. Sólo el cine, con su yuxtaposición de imagen y sonido, con sus “cortes a escenas nuevas, las disoluciones, la cámara lenta, la rápida”, puede guardar la esperanza de acercarse a la vida real, a la experiencia diaria de “ideas, palabras, imágenes, preocupaciones, distracciones, ilusiones sensoriales, motivos conscientes e inconscientes,

⁴ Siegfried Kracauer, *Theory of Film* (New York, 1960), 77-79.

⁵ Una lista de artículos, libros o mesas redondas sobre el cine sería demasiado larga. Los simposios más importantes quizá sean los de la Universidad de Nueva York del 30 de octubre de 1982, y el de Washington D.C. de abril y mayo de 1985, organizado por la Asociación Histórica Norteamericana. Los resultados del primero pueden apreciarse en: Barbara Abrash y Janet Sternberg, eds., *Historians and Filmmakers: Toward Collaboration* (Nueva York, 1983). Sobre el segundo encuentro: John O'Connor, ed., *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*.

emociones”. Sólo el film puede darnos una adecuada “reconstrucción empática que transmita la forma en la que los personajes históricos observaron, entendieron y vivieron sus vidas. Sólo el film puede “recobrar toda la vitalidad del pasado”.⁶

El filósofo Ian Jarvie, autor de dos libros sobre cine y sociedad, adoptó una postura totalmente opuesta. Las imágenes de la pantalla tienen una tan “pobre carga de información” y sufren de tal “debilidad discursiva” que no hay forma de hacer historia con sentido a través del cine. La historia, según Jarvie, no consiste principalmente de “una narrativa descriptiva de lo que realmente pasó”. Consiste mayormente de “debates entre historiadores acerca de lo que pasó exactamente, por qué pasó, y cuál sería un relato adecuado de su significación”. Aunque es cierto que un “historiador podría plasmar su visión en una película, como podría hacerlo con una obra de teatro”, la verdadera pregunta es: “¿Cómo podría defenderla, ponerle notas al pie, rebatir las objeciones y criticar a la oposición?”⁷

Claramente, para cada uno de estos académicos la historia es una criatura diferente. Raack veía la historia como una forma de adquirir conocimiento personal. A través de la experiencia de la gente de otros tiempos y lugares, uno puede lograr una suerte de “profilaxis psicológica”. La historia nos hace sentir menos peculiares y aislados; al mostrar que existen otros como nosotros, nos ayuda a aliviar la “soledad y alienación”.⁸ Esta idea está lejos del punto de vista tradicional de la academia, pero si uno piensa en la historia como una forma de conocimiento de la experiencia personal, entonces el argumento de Raack cobra sentido. Por cierto que tiene razón en que una película, más fácilmente que la palabra escrita, parece que nos dejara mirar por una ventana directamente hacia los eventos del pasado, sintiendo la experiencia de los lugares y las personas como si estuviéramos ahí. Las enormes imágenes de la pantalla y el sonido envolvente nos abruman, embotan nuestros sentidos e impiden todo intento de permanecer críticos y distanciados. En el cine, por una vez, somos prisioneros de la historia.

Ése es para Jarvie precisamente el problema: un mundo que se mueve a implacables veinticuatro cuadros por segundo no deja tiempo ni espacio para la re-

⁶ R. J. Raack, “Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians”, *Journal of Contemporary History*, 18 (julio de 1983): 416, 418.

⁷ I. C. Jarvie, “Seeing through Movies”, *Philosophy of the Social Sciences*, 8 (1978): 378.

⁸ Raack, “History as Cinematography”, 416.

flexión, la verificación o el debate. Uno puede ser capaz de contar relatos históricos “interesantes, reveladores y plausibles” en la pantalla, pero es imposible rodearlos de los fundamentales elementos críticos del discurso histórico: la evaluación de las fuentes, la lógica del argumento, la comparación sistemática de la evidencia. Cuando faltan estos elementos, uno tiene una historia que “no es más seria que las farsas de Shakespeare al estilo Tudor”. Esto significa que virtualmente todo el cine histórico ha sido “una broma”, y, para el caso, una broma peligrosa. Una película puede ofrecer un “retrato vívido” del pasado, pero es imposible para un académico serio “corregir” todas sus imprecisiones y simplificaciones.⁹

Aunque, probablemente, la mayoría de los historiadores profesionales esté más cerca de la posición de Jarvie que de la de Raack, sigue siendo necesario preguntarse cuán ciertos son sus argumentos. Tomemos la noción de que la “carga de información” de una película sea pobre. Obviamente, esto depende de la definición que adoptemos de “información”, porque, a su manera, una película incluye una riquísima carga de datos. Algunos académicos afirman que la imagen de una escena contiene no sólo mucha más información que una descripción escrita de la misma escena, sino también que la información es más detallada y específica.¹⁰ No hay que ser un experto para darse cuenta, es suficiente con intentar poner en palabras todo lo que aparece en una sola toma de una película como *Reds*. Tal empresa podría fácilmente llenar varias páginas, y si es el caso de una toma, ¿cuánto espacio se precisaría para describir lo que sucede en una secuencia de imágenes? Así, la pregunta no es si una película puede contener suficiente información, sino si tal información puede transmitirse con imágenes en movimiento, si vale la pena conocerla, y si agrega algo a la “historia”.

¿Y qué pasa con la afirmación de Jarvie de que la historia consiste, principalmente, de “debates entre historiadores”? Es cierto que los académicos disienten continuamente sobre cómo entender e interpretar los datos del pasado, y los debates son importantes para el progreso de la disciplina. Incluso puede decirse que los debates ayudan a establecer el programa de investigación porque plan-

⁹ Jarvie, “Seeing through Movies”, 378.

¹⁰ Seymour Chatman, “What Novels Can Do That Films Can’t (and Vice Versa)”, *Critical Inquiry*, 7 (Winter 1980): 125-26.

tean temas nuevos, definen campos, refinan las preguntas, y obligan a los historiadores a confirmar la precisión y lógica de sus colegas. También es cierto que todos y cada uno de los trabajos en historia toman su lugar en un discurso formado por debates preexistentes, y el mismo significado de cada trabajo nuevo depende en parte de tales debates, aun si esto no se reconoce en el trabajo en sí.

La pregunta acerca de la historia y el cine no es, de todas formas, si los historiadores debaten siempre, o comúnmente, o a veces, ni tampoco si el trabajo surge en el contexto de los debates en curso; la pregunta es si cada trabajo individual está, o debe estar, involucrado en tales debates tan abiertamente como para que el debate se vuelva parte de la sustancia del trabajo histórico. A esto, la respuesta es no. Todos podemos recordar obras que representan el pasado sin hacer ninguna mención al campo de debates en el que se sitúan. Todos conocemos excelentes narraciones históricas y biografías que silencian los debates al ignorarlos, o relegándolos a los apéndices, o enterrándolos profundamente en la estructura de la obra. Si un texto escrito es capaz de esto, y todavía se lo considera historia, seguramente una incapacidad para “debatir” no puede excluir la posibilidad de hacer historia en cine.

Cuando los historiadores piensan en historia y cine, lo que probablemente les viene en mente es lo que podemos llamar el drama histórico hollywoodense, como *Reds*, o su contraparte europea *Le Retour de Martin Guerre* (1982): producciones de alto presupuesto en que el vestuario, las locaciones “auténticas” y los actores famosos toman precedencia frente a los intentos de precisión histórica. Este tipo de películas pertenece a un género que podemos llamar “romance histórico”. Como todo género, éste obliga al director y a los espectadores a aceptar una serie de convenciones, cuyas demandas –el componente de amor, la acción física, la confrontación personal, el flujo hacia un clímax y un desenlace– casi garantizan que los expertos del período salgan indignados de la sala.

Pero no tiene que ser así. En principio, no hay razón por la que no pueda hacerse una obra ambientada en el pasado sobre cualquier tema histórico –vidas individuales, conflictos comunitarios, movimientos sociales, el ascenso de un rey al poder, revoluciones o guerras– que se mantenga dentro de los límites de la precisión histórica, al menos al grado de no tener que recurrir a eventos o persona-

jes inventados. Por su propia naturaleza, las películas incluyen conflictos humanos y tratan sus temas de acuerdo a ciertas convenciones narrativas, pero esto no difiere por completo de mucha de la historia escrita. Puede argumentarse que el cine tiende a destacar a los individuos por sobre los movimientos o los procesos impersonales que a menudo son el tema de la historia escrita, pero no hay que olvidar que es posible realizar filmes que eviten la glorificación individual y donde el protagonista sea un grupo. Éste fue uno de los objetivos y de los logros de los directores soviéticos de los veinte, en su busca de modos no burgueses de representación. Las obras más conocidas de la corriente –*El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927), de Sergei Eisenstein– son consideradas por razones políticas e históricas pero ciertamente suponen modelos útiles de cómo presentar momentos históricos colectivos.

La representación de la historia en el cine implica ciertas concesiones respecto de la historia escrita. La cantidad de datos que puede mostrarse en pantalla en una obra de dos horas (o incluso en una miniserie de ocho) siempre será tan mezquina comparada con un texto que cubra el mismo periodo, que un historiador profesional puede sentirse intelectualmente insatisfecho. Pero el empobrecimiento inevitable de los datos no implica de por sí que el tratamiento histórico sea pobre. Uno puede encontrar obras cortas, largas y más largas sobre el mismo tema histórico; la cantidad de detalles que se usan en un trabajo histórico es arbitraria, o al menos depende de los objetivos del proyecto en particular. El reciente libro de Jean-Denis Bredin, *L'affaire* (1983), es casi cuatro veces más largo, pero no más “histórico”, que *Captain Dreyfus* (1955), de Nicholas Halasz; la biografía de Henry James (1985) en un volumen de Leon Edel no es menos “precisa” que su versión en cinco volúmenes.

Aunque escaso en información tradicional, el cine transmite fácilmente elementos de la vida que podemos designar como otra clase de información. Las películas nos hacen testigos de emociones expresadas con todo el cuerpo, nos muestran paisajes, sonidos y conflictos físicos entre individuos o grupos. Sin despreciar el poder de la palabra escrita, puede afirmarse que cada medio cuenta con modos de representación únicos. De hecho, no me parece exagerado insistir en que, para las grandes audiencias (y sospecho que también para la elite académica), el cine puede transmitir más directamente que un texto la sensación de toda clase de si-

tuaciones y momentos históricos: los granjeros, mínimos sobre las praderas inmensas entre las altas montañas; los mineros que se esfuerzan en la oscuridad de las galerías, los molineros que se mueven al ritmo de la maquinaria, los civiles que miran desolados las calles de las ciudades bombardeadas.¹¹ Las películas pueden sumergirnos en el drama de las confrontaciones que se dan en un juzgado y en las legislaturas, en las realidades simultáneas y superpuestas de la revolución y la guerra, en la intensa confusión de los hombres en una batalla. Con todo esto, al favorecer la información emocional y visual sobre la analítica, las películas están alterando sutilmente –y de formas que todavía no sabemos describir ni sopesar– nuestro mismo sentido del pasado.

El otro gran tipo de cine histórico cae bajo el rótulo de “documental”. Puede tratarse de un film realizado con filmaciones antiguas y la narración de una voz omnisciente (la voz de la Historia), o de una película basada en “cabezas parlantes”* (los sobrevivientes que narran sus recuerdos, expertos que analizan los hechos, o una combinación de ambos), pero en los dos casos, los documentales, como las películas históricas de ficción, tienden a centrarse en individuos heroicos y, sobre todo, a presentar el material en forma de una trama que va del conflicto a la resolución dramática. Es necesario insistir en esta idea. Frecuentemente, los mismos historiadores que se burlan de la ficción histórica aceptan entusiastas que el documental es una forma más precisa de representación del pasado, como si las imágenes llegaran sin mediación a la pantalla. Pero el documental nunca es un reflejo directo de una realidad exterior, sino una obra voluntariamente moldeada en una narrativa que –ya sea sobre el pasado o el presente– crea el significado de su material.

Es fácil demostrar que las “verdades” de un documental no son reflejo sino creación. Tomemos, por ejemplo, la famosa *Battle of San Pietro* (1945), de John Huston, filmada con un solo camarógrafo durante la campaña italiana de 1944. En esta película, como en todo documental de guerra, cuando vemos una pieza

¹¹ Pierre Sorlin dio argumentos sobre el valor del cine como provocador de sensaciones de ciertos tipos de escenarios en “Historical Films as Tools for Historians”, en O’Connor, *Image as Artifact*.

* El término en inglés es *talking head*. Surgió de la imagen de los locutores de televisión que hablan sentados detrás de un escritorio. (*N. del T.*)

de artillería disparando y enseguida un proyectil que explota, estamos viendo una realidad creada únicamente por el editor del filme. Esto no significa que el proyectil que dispararon los artilleros no explotó en otra parte, o que la explosión fue distinta a la que vimos en pantalla. Pero, como la cámara no puede seguir la trayectoria del proyectil desde el arma hasta que explota, lo que tenemos son imágenes de dos eventos diferentes combinados por un editor para crear un momento histórico único. Y si esto pasa con una escena tan simple, qué podemos decir de los complicados eventos que vemos en el *cinema vérité*.

El documental tiene otras limitaciones como medio de plasmar la historia. Algunas de ellas las sentí durante mi experiencia en *The Good Fight*. Cuando estaba escribiendo para esta película, los directores frustraron mi intento de mencionar la posibilidad de “terrorismo” estalinista entre las filas. La objeción de los realizadores era que no podían encontrar material visual para ilustrar esta idea y eran inflexibles respecto de que el film no se tornara estático o “platicado”; el tema era demasiado complejo para tratarlo al pasar, y la película –como siempre– contaba con tanto material filmico aprovechable que ya corría el riesgo de quedar demasiado larga. Esta decisión de sacrificar la complejidad frente a la acción, que comparte la mayoría de los documentalistas, destaca una de las convenciones del género: el documental está sometido a la tiranía doble –es decir, a la ideología– de la imagen necesaria y del movimiento perpetuo. Y pobres de los aspectos de la historia que no puedan ilustrarse o resumirse rápidamente.

La aparente gloria del documental reside en su capacidad de abrir una ventana directamente al pasado, permitiéndonos ver las ciudades, las fábricas, los paisajes, los campos de batalla, los líderes de tiempos antiguos. Pero en esta capacidad está el mayor de los peligros. Cada vez que en una película se usan filmaciones (o fotos, o artefactos) de un tiempo y lugar particulares para crear una sensación “realista” de un momento histórico, debemos recordar que no vemos en la pantalla los momentos en sí, ni los eventos como los experimentaron o vivieron los participantes, sino imágenes de los eventos escogidas y cuidadosamente dispuestas en secuencias que conformen una trama.

Los historiadores nos damos cuenta fácilmente cómo las convenciones del drama histórico y del documental moldean o deforman el pasado, en parte porque tene-

mos obras escritas en función de las que juzgamos la historia visual. Sin embargo, lo que ignoramos demasiado a menudo es hasta qué grado la historia escrita, y especialmente la historia narrativa, está sujeta de la misma forma a la convenciones del género y del lenguaje. Éste es un punto que hay que subrayar. Son tantos los académicos que trataron el tema de la narrativa en los últimos años que la “narratología” se convirtió en un campo de estudio. Aquí sólo quiero recordar algunos de los conceptos que parecen relevantes para la historia en el cine. Primero, ni la gente ni las naciones viven “narraciones” históricas; las narraciones coherentes con principio, nudo y desenlace son construcciones de los historiadores cuando intentan comprender el pasado. Segundo, las narrativas que escriben los historiadores son, de hecho, “ficciones verbales”; la historia escrita es una representación del pasado, no el pasado mismo. Tercero, la naturaleza del mundo histórico en una narrativa depende en parte del género o modo (que comparten con formas de ficción) que el historiador adopta para escribir –irónico, trágico, heroico o romántico–. Y, cuarto, el lenguaje no es transparente, no puede reflejar el pasado tal como fue; antes que reflejarlo, el lenguaje crea y estructura la historia y le confiere significado.¹²

Si la historia escrita está conformada por las convenciones de género y lenguaje, lo mismo es cierto para la historia visual, aunque en este caso las convenciones serán las del género y lenguaje visuales. Así como las narrativas escritas son “ficciones verbales”, las narrativas visuales son “ficciones visuales”, es decir, no reflejos sino representaciones del pasado. Esto no implica decir que la historia es lo mismo que la ficción, ni olvidarnos de las escandalosas invenciones que caracterizan las películas históricas de Hollywood. El cine histórico debe juzgarse según estándares acordes a las posibilidades del medio. No puede usarse el estándar de la historia escrita: cada medio tiene sus propios elementos convencionales.

Consideremos lo siguiente: en un drama histórico, los actores asumen el papel de un personaje histórico y lo proveen de gestos, movimientos y una voz, que crean significado. En ocasiones, el cine debe darles un rostro a los que no lo tienen, como en el caso del inspector de tren sudafricano que sacó a Gandhi de

¹² Hayden White llega a esta conclusión en muchas de sus obras, como en *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, Md., 1973), y en varios artículos de *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, 1978).

un camarote para blancos, iniciándolo en el activismo, a quien éste no describe en su autobiografía. En tales casos deben crearse ciertos “hechos” acerca de los individuos. Obviamente, éste es un caso de ficcionalización, pero es un agregado que no le hace violencia al registro escrito, siempre y cuando el “significado” que crea el “imitador” incluya de alguna manera el “significado” mayor del personaje histórico que encarna.

No es sencillo pensar el asunto de la historia en el cine sin compararlo con la historia escrita. Las teorías actuales sobre el cine –la estructuralista, la semiótica, la feminista o la marxista– parecen ser autosuficientes y herméticas, demasiado indiferentes al contenido “en carne y hueso” del pasado, a las vidas y las luchas de individuos y grupos del pasado, para ser directamente útiles a un historiador. Aun así, las ideas de los teóricos ofrecen lecciones valiosas sobre los problemas y potencialidades del medio. También indican las formas en que las palabras en una página y las imágenes en la pantalla crean versiones de la “realidad”, diferencias que deben tomarse en cuenta en cualquier análisis serio del cine histórico.¹³ Para empezar, los historiadores que quieran probar el medio visual tendrán que darse cuenta de que, por la forma en que funciona la cámara y la información que privilegia, la historia en cine incluye una multitud de elementos desconocidos para la historia escrita.

Aunque las grandes producciones hollywoodenses y los documentales sean actualmente las formas más comunes del cine histórico, sería un error asumir que son las únicas posibles. En los últimos años, directores de varios países han comenzado a filmar películas que transmiten algo de la densidad intelectual que asociamos a la palabra escrita, obras que proponen maneras nuevas e imaginativas de tratar el material histórico. Estos directores, resistiéndose a los géneros tradicionales, desarrollan nuevas formas cinematográficas capaces de explorar con seriedad temas políticos y sociales. Las mejores de estas películas presentan la posibilidad de más de una interpretación de los eventos. Hablan de un mundo complejo, múltiple e indeterminado antes que de historias cerradas, prolijas y lineales.

¹³ Un buen vistazo general a la teoría de cine actual se encuentra en Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory* (Nueva York, 1984).

Los nombres de estos directores innovadores no son conocidos en Estados Unidos fuera del círculo de cinéfilos, pero pueden conseguirse algunos de sus trabajos. Para los historiadores interesados en la posibilidad de un cine de ideas complejas, la más interesante y provocativa de estas obras es el largo *Sans soleil* (1982), la película más exitosa de Chris Marker, un norteamericano que vive en París. Es un ensayo visual y verbal –complejo, personal– sobre el significado de la historia contemporánea. El film yuxtapone imágenes de Guinea-Bissau y de las islas de Cabo Verde con imágenes de Japón, para llegar a la comprensión de lo que el realizador llama “los polos de existencia” del mundo de finales del siglo XX. También puede entenderse como una investigación lateral sobre la idea de Marker de que el gran dilema del siglo XX fue “la coexistencia de diferentes conceptos del tiempo”.¹⁴

Far from Poland, de Jill Godmilow, es otro buen ejemplo de cine que reproduce la complejidad histórica. Godmilow es una norteamericana que vivió un tiempo en Polonia, pero no le fue otorgada una visa para realizar un documental “estándar” sobre el movimiento obrero Solidaridad. De todas maneras, hizo una película, en Nueva York en vez de en Polonia, una obra autoreflexiva y de varios niveles, que utiliza una variedad de fuentes visuales para crear una “historia” muy inusual de Solidaridad. Incluye filmaciones sacadas en secreto de Polonia, imágenes de noticieros norteamericanos, entrevistas “actuadas” a partir de textos periodísticos polacos, entrevistas “reales” con exiliados polacos en Estados Unidos, un drama doméstico en el que la directora (léase “historiadora”) se interroga sobre el significado de hacer una película que trata eventos de una tierra lejana, y diálogos en *off* de la directora con un supuesto Fidel Castro, que habla a favor de la posibilidad de una revolución contemporánea y de los problemas del artista en el Estado socialista. *Far from Poland* es provocativa visual, verbal, histórica e intelectualmente; da mucha información sobre Solidaridad e incluso más, quizá, sobre la reacción de los norteamericanos y del uso que hicieron en interés propio de los hechos de Polonia. Este film plantea la representación de la historia en el

¹⁴ Las citas son de la narración de *Sans soleil*. Una discusión más extensa de la película como trabajo histórico se encuentra en mi plática sobre *Sans soleil* presentada en el Neighborhood Film Project, Filadelfia, 3 de abril de 1987. Es interesante el artículo de Janine Marchessault, “Sans Soleil”, *CineAction!* 5 (Mayo de 1986): 2-6.

cine, pero también presenta un rango de perspectivas sobre los eventos que trata, reflejando y al mismo tiempo participando en el debate que rodea el significado de Solidaridad.

Los temas que tratan Marker y Godmilow pueden ser contemporáneos, pero los modelos de presentación de sus filmes son aplicables a sujetos que pertenecen al pasado más profundo. No son los documentalistas los únicos realizadores de cine que han buscado nuevas formas de llevar la historia al cine. Todos los historiadores que se resisten a las producciones llenas de emociones de Hollywood, con su enfoque romántico y sentimental, se sentirán cómodos con varios directores occidentales radicales y tercermundistas, que tuvieron que luchar contra los códigos hollywoodenses para poder describir su propia realidad social e histórica.¹⁵

En algunas películas históricas recientes del Tercer Mundo pueden encontrarse paralelos con el teatro “épico” de Bertolt Brecht; por ejemplo, los elementos de “distanciamiento” (discursos directos y títulos para cada sección de la obra), hechos para que el público reflexione, más que para que sienta, los problemas sociales y las relaciones humanas. Aunque los directores sin duda trabajan a partir de sus propias ideas estéticas y de la historia, el distanciamiento parece surgir de obras como *Ceddo* (1977), de Ousmane Sembene, o *Quilombo* (1986), de Carlos Diegues; ambas presentan figuras históricas con las que es casi imposible identificarse emocionalmente. Filmada en Senegal, *Ceddo* retrata las luchas políticas y religiosas que se dieron en varias partes del África negra durante los siglos XVIII y XIX, cuando el islamismo militante intentó derribar tanto la religión nativa como la estructura política. *Quilombo*, originaria de Brasil, cuenta la historia de Palmares, una remota comunidad del siglo XVII fundada por esclavos escapados, que por varias décadas resistió los intentos portugueses de terminar con su independencia. Cada film funciona dentro de un marco de interpretación: *Ceddo* rescata los valores preislámicos del África negra, *Quilombo* glorifica la rica vida tribal de una cultura libre del peso de la civilización cristiana.¹⁶

¹⁵ Véase Teshome H. Gabriel, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor, Mich., 1982); y Roy Armes, *Third World Filmmaking and the West* (Berkeley, Calif., 1987), especialmente 87-100.

¹⁶ Una discusión más extensa de *Ceddo* se encuentra en Gabriel, *Third Cinema in the Third World*, 86-89; y en Armes, *Third World Filmmaking*, 290-91. Sobre *Quilombo*: Coco Fusco, “Choosing between Legend and His-

Para todos los interesados en la historia del cine, la importancia principal de estas obras puede residir no tanto en la precisión de sus detalles históricos (no he podido encontrar comentarios de especialistas) sino en la forma que escogen para representar el pasado. Las dos películas son declaradamente histriónicas en cuanto vestuario y muy estilizadas en la actuación, por lo que evitan todas las nociones comunes de “realismo” que esperamos de filmes como *Reds*. En estas dos obras la cámara no abre una ventana hacia un mundo que existió alguna vez, queda claro que los eventos del pasado se representan sin la pretensión de “mostrar” tales eventos exactamente. De la misma forma, es claro que estas películas son obras históricas que transmiten mucha información de periodos y temas específicos del pasado.

Las formas inusuales de *Ceddo* y de *Quilombo* subvierten una de las convenciones fundamentales del cine histórico: el “realismo”. Al mismo tiempo, destacan y ponen en cuestión una convención equivalente de la historia escrita: el “realismo” de nuestras narrativas, basado, como mostró Hayden White hace dos décadas, en el modelo de la novela del siglo XIX. De hecho, podemos entender estas obras como ejemplos (aunque en un medio diferente) de lo que White reclamaba cuando escribió que, si deseábamos conservar el estatus de “arte” para la historia, para no perder relevancia en los tiempos actuales, los historiadores deberían recurrir a los modelos artísticos del siglo XX. Puede que *Ceddo* y *Quilombo* sean productos de naciones tercermundistas, pero indican el camino hacia las formas narrativas del siglo XX, hacia la necesidad del modernismo (expresionismo, surrealismo) en sus múltiples variantes, e incluso del posmodernismo, como modos de representación para dramatizar el significado de los datos de la historia.¹⁷

Casi un siglo después del nacimiento del cine, el séptimo arte representa un desafío que los historiadores todavía no han aprovechado, el desafío de comenzar

tory: An interview with Carlos Diegues”; y Robert Stam, “Quilombo”, ambas en *Cineaste*, 15 (1986): 12-14, 42-44. Sobre la historia de Palmares: R. K. Kent, “Palmares: An African State in Brazil”, *Journal of African History*, 6 (1965): 161-75; y Arthur Ramos, “The Negro Republic of Palmares”, en *The Negro in Brazil* (Washington, D.C., 1939), 42-53.

¹⁷ Hayden White, “The Burden of History”, *History and Theory*, 5 (1966): 110-34, especialmente 126-27, 131. El artículo se reimprimió en White, *Tropics of Discourse*, 27-50.

a pensar cómo usar todas las posibilidades del medio para transmitir información, mezclando imágenes y palabras en combinaciones contrastantes, y (quizá) creando estructuras analíticas que incluyan elementos visuales. Dado que las convenciones del medio visual son muy fuertes, e inicialmente perturbadoras para los historiadores, también sirven al propósito de resaltar las convenciones y limitaciones de la historia escrita. Así, el cine sugiere nuevas posibilidades para representar el pasado que podrían hacer que la narrativa histórica recupere el poder que tenía cuando estaba más profundamente enraizada en la imaginación literaria.¹⁸

El medio visual presenta a la historia el mismo desafío que presentó a la antropología, un campo en el que el documental etnográfico –creado para ilustrar los descubrimientos “científicos” de los textos escritos– se liberó en los últimos años de su base verbal en busca de lo que un académico llamó “un nuevo paradigma, una nueva forma de ver, no necesariamente incompatible con la antropología escrita, pero, al menos, gobernada por criterios diferentes”.¹⁹ Parece que ahora es el tiempo para tal “cambio de perspectiva”, provocado por la posibilidad de representar el mundo en imágenes y palabras, y no sólo en estas últimas, para acercarse a la historia. Esta empresa dará lugar a nociones nuevas del pasado, hará que nos preguntemos una vez más qué y para qué es la historia: qué queremos saber sobre el pasado y qué haremos con ese conocimiento. Que nos preguntemos sobre las posibles nuevas formas de representación histórica, tanto filmadas como escritas; sobre la historia e investigación autoreflexiva, como teatro de la conciencia, como una forma que combina el análisis y la dramatización.

El desafío del cine a la historia, de la cultura visual a la escrita, puede ser similar al del surgimiento de la historia escrita frente a la tradición oral, el de Herodoto y Tucídides frente a los narradores de la historia oral. Antes de Herodoto existía el mito, que era perfectamente adecuado para entender el pasado de una tribu, de una ciudad o de un pueblo, adecuado en términos de que proveía un mundo coherente en el que vivir y relacionarse con el pasado. En el mundo posliterario, es posible que la cultura visual vuelva a cambiar la naturaleza de nuestra

¹⁸ Hayden White defendió este argumento en varios artículos. Por ejemplo, en “Historical Text as Literary Artifact” y en “Historicism, History, and the Figurative Imagination”, ambos en *Tropics of Discourse*, 81-120.

¹⁹ Bill Nichols, *Ideology and the Image* (Bloomington, Ind., 1981), 243.

relación con el pasado. Esto no significa olvidar los intentos de alcanzar la verdad, sino más bien reconocer que puede haber más de un tipo de verdad histórica, o que las verdades del medio visual pueden ser distintas de las que transmiten las palabras, aunque no necesariamente incompatibles.

La historia no existe hasta que es creada. Y la creamos en términos de nuestros valores subyacentes. La historia rigurosa y científica que practicamos es, en realidad, producto de la historia, de nuestra historia específica, que incluye una relación particular con la palabra escrita, una economía racional, una noción de los derechos individuales, un concepto del Estado-nación. Son muchas las culturas que se las arreglaron sin este tipo de historia, lo que simplemente significa –como todos sabemos pero raramente reconocemos– que existen diversas maneras de representar y relacionarse con el pasado. Ahora, el cine, con sus capacidades únicas de representación, lucha por un lugar en una tradición cultural con una antigua preferencia por la palabra escrita. El desafío es grande, porque puede ocurrir que reconocer la autenticidad de lo visual implique aceptar una nueva relación con la palabra misma. Haríamos bien en recordar a Platón cuando decía que al cambiar la forma de la música tiemblan las murallas de las ciudades. Parece que en nuestro tiempo surge esta pregunta vital: si cambian los modos de representación, ¿qué será lo que comience a temblar? 