



ENTRE LA HISTORIA Y EL CINE¹

Luisa Fernanda Acosta

*Estudiante Posgrado de Historia
Universidad Nacional de Colombia*

Este trabajo se propone aplicar al cine el concepto de «fuente histórica». Para comenzar vale la pena aclarar que no es menester, respecto a la historia de la cultura, albergar la esperanza de una metodología precisa de inspección: es mucho más útil abrirse en un sano eclecticismo que nos aporta un grueso material para encontrar diferentes rutas de análisis. Consideración que llegó a ser expresada por Germán Colmenares hace unos años así:

De datos primarios, con un significado deducible de su secuencia o acumulación, las fuentes han pasado a ser instrumentos de verificación. Han perdido así su carácter de testimonio irrecusable del acontecer. Se las reconoce más bien como registros parciales y fragmentarios cuya elaboración ha debido pasar en todo caso por una conciencia humana. Como tales, remiten no a un acontecer sino al acto personal de su escritura, como cualquier texto. Las fuentes no se remiten a fragmentos de una realidad externa a ellas sino que invitan a ser trabajadas como textos. Su fragmentariedad busca un complemento no en otros fragmentos (destinados a reconstituir la continuidad de una secuencia) sino en el contraste con el sistema conceptual del cual forman parte».²

Cine e Historia

El uso de medios de comunicación como el cine está íntimamente relacionado con las necesidades y posibilidades de una sociedad, lo que implica

¹ Este ensayo hace parte de la investigación «El Cine Colombiano de la Violencia» auspiciada por el Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales Y CINDEC.

² Germán Colmenares. «Sobre fuentes, temporalidad y escritura de la historia». *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Banco de la República (Bogotá) 24.10 (1987).

una relación muy cercana entre el desarrollo social y económico de una comunidad, y los mecanismos que ella genera como canales de expresión y comunicación.

El cine, conjugación de imagen, sonido y movimiento se convierte para las sociedades contemporáneas en una gran alternativa como fuente histórica, que provee al investigador ópticas diferentes de una realidad ya explorada. Un gesto, una mirada, un plano, una secuencia, se traducen en frases y párrafos, que generan una versión diferente de la historia, una redacción que se lee en imágenes y que narra otro punto de vista, un relato oculto que tiene todo por contar.

El cine es un elemento constitutivo de la sociedad moderna en la medida en que se desarrolla paralelamente a una fuerza económica que tiende a imponerse. Sin embargo no estamos interesados en analizar el material cinematográfico como un objeto ideológico, ni mucho menos económico. Lo contemplaremos como una fuente estrictamente histórica en lo que se refiere al tratamiento tradicional de la Violencia colombiana, teniendo en cuenta que el cine posee unas características específicas en lo que a su forma se refiere, es decir, la sucesión de imágenes en movimiento que son el soporte de la fuente cinematográfica.

El cine y su relación con la investigación histórica es un tema que apenas se comienza a explotar. Por lo general los teóricos de los medios de comunicación se acercan al cine para examinarlo desde una perspectiva semiótica y social; por su parte, son pocos los historiadores que se arriesgan a mirar la producción cinematográfica como fuente de la historia.

Los europeos y norteamericanos ya han pisado este terreno. En el mes de marzo del año de 1898 Bolesaw Matuszewski publicó un texto titulado *Una novelle source de l'histoire: Création d'un dépôt de cinematographie historique*, en el que sugirió la conformación de archivos cinematográficos: «La película cinematográfico . . . esa simple cinta de celuloide impresionado constituye no solo un documento histórico sino además una porción de historia, de una historia que no ha desaparecido y que no necesita de un genio para que la haga resucitar. . . . Se trata de dar a esta fuente, quizás privilegiada de la historia la misma autoridad, la misma existencia oficial, el mismo acceso que a los otros archivos existentes . . .». Para el año de 1955 el inglés A. Elton comienza a mirar el «cine como un recurso material para la historia».³ Posteriormente investigadores como C. H. Roads⁴ y L.A. Bawden⁵ hablan de la

³ A. Elton, «The film as source material for history». *Aslib Proceedings* 7 (1955).

⁴ C. H. Roads, «Film as historical evidence», *Journal of the society of archmsts* (1966); *Film and the historian* (London, 1969).

⁵ L. A. Bawden, *Film and the historian* (University Vision, 1968).

relación cine e historiador y cine como una evidencia histórica. El tema comenzó a ser trabajado de manera recurrente para la década de los setenta por un gran número de investigadores.

Para finales de la década de los ochenta el tema se volvió muy atractivo para los historiadores, y si a esto se suma la gran fuerza que comenzó a tomar la historia de la cultura y de las mentalidades, veremos cómo se convierte el cine como fuente histórica en un gran aporte para la historia universal. Entre los autores que manejan esta perspectiva vale la pena destacar al historiador francés Marc Ferro y al sociólogo Pierre Sorlin.

En 1987, el investigador Peter Rollins se dio a la tarea de recopilar una serie de artículos de varios autores norteamericanos relativos a los cien años de Hollywood, y cómo allí se reúne un gran archivo de información visual sobre aspectos sociales, políticos, económicos y culturales de un período clásico de la historia norteamericana. Anota el autor: «filmar es otra manera de escribir la historia... y serán los historiadores los analistas de estos relatos-filmes, para convertirlos en reflexiones que condensen mil imágenes en pensamientos trascendentes».⁶ Marc Ferro, quien además ha incursionado exitosamente en el campo de la producción cinematográfica, se preocupa por lo que él descubre como una intensa relación entre el cine y la historia. En sus comienzos se aventuró con timidez a definir métodos de análisis para películas de carácter histórico, pero con ello entendió que no sólo las películas de este género le proporcionaban información valiosa, sino que también los montajes dramáticos, cómicos y de suspenso podían aportar grandes datos de momentos, temas y personajes específicos de la historia. El cine, dice Ferro, es fuente y a la vez agente de la historia.⁷ Agente en la medida en que surgió como un instrumento del progreso científico que aún hoy, a pesar del surgimiento de la cinta de video, es utilizado por la medicina, la psiquiatría, la publicidad e incluso por las instituciones militares, y en general por todas las disciplinas que necesitan registrar imágenes, movimiento y sonido.

Cuando en los comienzos del cine se hicieron las primeras producciones de carácter artístico, tanto documentales como de ficción, se mantuvo una relación directa con la realidad de las sociedades y ambientes culturales que proyectaba: reyes, imperios, trenes, vagabundos, policías y ladrones. Se transmitían interpretaciones de las versiones tradicionales de la historia, los malos y los buenos, los bellos y los feos, los ricos y los pobres.

Cuando las clases dirigentes se dan cuenta del potente instrumento que tienen en sus manos, intentan apropiárselo, y en esto no hay distinción de

⁶ Ferro, *Cine e Historia* (Barcelona; Ed. Gustavo Gilli, 1980) 11-17.

⁷ Ferro, *Cine*, 17.

ideología, dice Ferro, pues tanto el Este como el Oeste tratan de utilizarlo. Sin embargo el cine se mantiene como un contrapoder creando imágenes propias de cada momento de la historia, aunque no dejan de aparecer cineastas al servicio de ideologías.

Cine como agente de la Historia

De esta forma, la relación del cine con la historia surge en el momento en que el medio cinematográfico se convierte en agente de la historia, lo que ocurre cuando éste comienza a funcionar como transmisor de mensajes desde el interior de una sociedad. Desde el momento mismo en que Thomas Alva Edison patentó en 1859 su proyector y «cámara tomavistas», y proyectó una sucesión de imágenes en la pantalla, la realidad ya no fue la misma. Fue de tal magnitud la influencia que el medio ejerció sobre la audiencia, que rápidamente el incipiente negocio del cine llegó a convertirse en una potente industria difusora de modos de vida e incluso de tipologías comerciales de felicidad. Por otra parte, las producciones hechas durante la Segunda Guerra Mundial en Alemania e Italia tienen claras restricciones, dice Ferro, y además generaron comportamientos respecto, por citar un ejemplo, a la población judía.⁸ Otro ejemplo: durante la década de 1920 y 1930 Hollywood se mantuvo al margen de los problemas políticos y económicos nacionales, pero cuando llegó la Segunda Guerra Mundial, los directores de Hollywood fueron «reclutados» para realizar filmes que explicaran Por *qué peleamos.*» *The negro Soldier* fue uno de tantos documentales concebidos para explicar a los norteamericanos por qué debían entrar en una guerra tan distante... esta película fue una piedra de toque en la utilización del cine para promover la tolerancia racial».

E1 Cine como fuente de la Historia

Un segundo aspecto de gran importancia es el cine como fuente de la historia. Dice Ferro: «el historiador, mas dado a analizar estructuras que acontecimientos, se interesa por las permanencias y las mutaciones invisibles, a largo plazo, habida cuenta que este termina además eclipsando, en parte, a los demás».⁹ Cuenta con series temporales, demográficas, datos numéricos que representan algo tangible y por ello historizable. El cine, por su parte, es una acontecimiento testimonial; sus testimonios se agrupan en una manifestación

⁸ Ferro, *Cine* 72.

⁹ Ferro, *Cine* 25.

popular, la película, y por este motivo puede ser tratado como una fuente histórica del mismo modo que se hace con las otras artes, y las tradiciones populares que conforman el folklore.

Es en este sentido que Peter Rollins habla de Hollywood como «historiador inconsciente» y anota la importancia de los filmes norteamericanos como documento histórico porque «dicen mas acerca de su época de lo que sus creadores conscientemente intentan decir. Charles Maland en su estudio de la cinta *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick de 1964, conecta dicho filme con las corrientes de pensamiento político del momento».¹⁰

Continúa Rollins diciendo que recientemente los historiadores han comenzado a utilizar musicales, westerns, filmes de gángsters y otros géneros escapistas de los treinta para decodificar mensajes acerca de los miedos y esperanzas de la generación de la Depresión.¹¹

Otros teóricos, como Siegfried Kracauer, han establecido relaciones entre el cine como reflejo y producto de una sociedad: si la sociedad es un sujeto historizable, es historizable también cualquier producto que de ella surja. Christian Metz habla de la recreación de una sociedad en el cine, lo que nos remite a la posibilidad de historizar dichas recreaciones, para develar toda una construcción simbólica colectiva que resulta de gran interés para el historiador.

Pierre Sorlin, en su libro *Sociología del cine*,¹² propone una lectura de la cinematografía útil para el historiador que apenas comienza a acercarse a la fuentes audiovisuales. Partiendo de un trabajo realizado específicamente para el caso del cine italiano, propone una metodología para el acercamiento a la fuente cinematográfica como herramienta de trabajo del investigador que pretende hacer historia social. El autor parte de la estructura del lenguaje cinematográfico y sus diferentes niveles y campos, para ubicarlos dentro de una categoría sociológica y examinar el *film* como un «producto cultural» susceptible de ser historizado.¹³ En España, recientemente el investigador José María Caparros Lera publicó una obra titulada *El cine español de la democracia*,TM una visión de la producción cinematográfica después de Franco que testimonia la evolución ideológica española y contribuye como fuente fundamental para el investigador de la historia política de ese país. Sin embargo, uno de los pioneros en este tipo de estudios en ese país es Ángel Luis

¹⁰ Ferro, *Cine* 17.

¹¹ Ferro, *Cine* 12.

¹² Pierre Sorlin, *Sociología del cine* (México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1985).

¹³ Sorlin, *Oociologia* 246.

¹⁴ José María Caparros Lera, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-1989)* (Barcelona: Editorial Antropos, 1992).

Hueso Montón, quien en 1984 recibió el premio a la mejor investigación especializada otorgada por el Centro de Investigaciones Cinematográficas «Film-Historia» con el trabajo *El cine y la historia del siglo XX*¹⁵. Este trabajo es importante porque abre el debate en la academia sobre la relación cine e historia, y porque a su vez con mucha decisión y propiedad entra en la teorización sobre el arte fílmico como fuente para el trabajo histórico. Al respecto anota el autor que «mediante la imagen quedan fijados y perdurables una serie de rasgos de la vida contemporánea que si no se habrían perdido, dado que el cine cuenta con una ventaja sobre las otras fuentes de transmisión de hechos, y es que a pesar de la reiteración en su repetición no se altera casi su contenido, mientras que la tradición oral o escrita sufren alteraciones de mayor volumen».¹⁶

Cine y política¹⁷

Julianne Burton afirma que en América Latina la cultura se encuentra politizada en la medida que los artistas e intelectuales se ven profundamente influenciados por los sucesos históricos y políticos para sus propios procesos de creación. De esta manera el cine no escapa a su compromiso como agente transformador de la sociedad.

A nivel latinoamericano, como contribución a la nueva política de «sustitución de importaciones» después de la segunda Guerra Mundial, y como enfrentamiento a la «dominación cultural» que en estos países ejercía el cine de Hollywood, se fomentó la producción tanto de bienes de consumo como culturales. Se comenzó así a hablar del «Nuevo Cine Latinoamericano» dentro de un contexto político que trataba de romper los esquemas de penetración cultural e imperialismo, para reivindicar una identidad latinoamericana: cine sobre y para las masas desposeídas de estos países, para que se identifiquen con esa gran realidad continental.

Así, Fernando Birri proclama la necesidad de un nuevo cine latinoamericano documental «realista, nacional y popular». Lo siguen Mario Handler y Ugo Ulive en Uruguay, Jorge Silva y Marta Rodríguez en Colombia. Fernando Solanas y Octavio Gettino en Argentina hablaron de Tercer Cine y de la necesidad de generar acciones políticas con *film*. Jorge Sanjines y Ricardo

¹⁵ Ángel Luis Hueso, *El cine y la historia del siglo XX* (Santiago de Compostela: Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1984).

¹⁶ Hueso, *El Cine* 25.

¹⁷ Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente* (México: Editorial Diana, 1991).

Rada hablaron de una reconstrucción histórica para el rescate de una memoria popular olvidada. Glauber Rocha, representante del Cinema Novo Brasileño, Nelson Péreira Dos Santos, Gutiérrez Alea de Cuba y Humberto Solás lograron hacer un espacio eminentemente político en América Latina, mostrando que para la década del sesenta el cine latinoamericano estaba delineando una estética y tendencias propias, que indudablemente siempre tuvieron relación, e incluso compromisos directos con los procesos históricos de cada país.

De igual manera el acontecer de las décadas subsiguientes marcó la producción cinematográfica: en los setentas el cine fue obligado a mantenerse marginado e independiente; los regímenes militares que se instauraron en varios países encarcelaron y desaparecieron a muchos directores. Los ochenta y noventa se caracterizaron por una diversificación dentro de los lineamientos cinematográficos: cine documental, comedia, drama, cine comercial, alternativo, cine-arte. Las características varían con la región, la época, las políticas de autor y director.

La impresión que queda en el ambiente, y como una constante dentro de la producción fílmica tanto latinoamericana como en Colombia, es la necesidad que tienen estos países de mirarse y construir una memoria visual de sus culturas a través del cine. En este sentido, el tratamiento político resulta un excelente pretexto creativo que sin lugar a dudas provee al historiador de hoy con nuevas herramientas para la interpretación de la historia tanto política como cultural.

La especificidad del Cine

La imagen se ha constituido en uno de los principales lenguajes del siglo XX, y el cine puede ser un excelente vehículo en la búsqueda de una identidad cultural que construya una memoria visual, y reconozca en ella el perfil de un grupo social. El cine visto de esta forma representa un testimonio diferente, que narrado con imágenes y sonido, aporta nuevos elementos a la historiografía.

Por otro lado el cine, a diferencia de las demás manifestaciones culturales, posibilita que la creación trascienda límites de tipo formal: locaciones, vestuarios, iluminación, fotografía, sonido, actuación, dirección y montaje. Cada elemento de una película está conjugado en un todo, un todo que resulta ser la obra de arte, por lo que cada mínimo detalle tiene la particularidad de ser involucrado en un todo cultural.

Mientras el actor de teatro cuenta con la presencia directa de un público cambiante, que presencia un montaje también cambiante y en el cual se presentan reacciones que permiten un proceso de retroalimentación, el cine es

un producto terminado, que una vez terminado no puede variar ningún elemento de su forma o contenido (A menos que sea mutilado o censurado, etc.). Sin embargo, desde el mismo momento de su exhibición el *film* está sujeto a múltiples interpretaciones y lecturas por parte del público, hasta el punto de convertirlo en un elemento dinámico que se mueve con la evolución social.

Otra diferencia fundamental radica en las dimensiones espaciales en las que acontece una y otra manifestación: el escenario del teatro es tridimensional, el público está adentro y puede ver al actor y su entorno desde su propio punto de vista, mientras que el cine es bidimensional; el público está afuera y además limitado no sólo por las dimensiones de la pantalla del teatro, sino también por las posiciones de cámara, angulaciones y planos que el director de fotografía imprima.

Frente a estas diferencias Andrés Caicedo escribió: «En teatro, cuando un personaje es asesinado, el espectador tiene que hacer una abstracción más o menos complicada: no ha habido muerte real, es el actor que representa la muerte. En cine, personaje y actor están muertos, y sería cuestión digna de averiguar por cuál de los dos sentimos mayor pena».¹⁸

De otra parte, si retomamos un concepto de lenguaje enunciado por Walter Benjamín en que se establece que «lenguaje» es toda comunicación de contenidos espirituales y lo aplicamos a la pintura, podemos determinar que la pintura, a través de la creación de construcciones simbólicas, tiene la capacidad de comunicar cualquier tipo de mensaje; mientras que el movimiento está dado en la pintura por la fuerza misma del cuadro, por el logro de momentos estáticos armónicos dentro de una situación dinámica, el cine resulta ser la reproducción mecánica de una imagen bidimensional, con base en la fotografía en movimiento. Al respecto Benjamín anota que «el pintor observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el camarógrafo por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del camarógrafo múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva. La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente mas importante, puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con el aparato, un aspecto de la realidad despojado de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte».¹⁹

Así mismo, el término *montaje*, instalado de manera definitiva en el cine, tiene su origen en el teatro. El montaje en teatro obedece a la organización de

¹⁸ Andrés Caicedo, «La Especificidad del Cine», *Arcadia Va al Cine* 7 (1987): 15.

¹⁹ Walter Benjamín, «El Arte en su Época de Reproducción Mecánica», *Sociedad y Comunicación de Masas*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981) 4S0.

una secuencia de escenas que han tenido un proceso de producción y creación particular y colectiva, que producen un significado en conjunto. También en escultura y pintura se puede hablar de *montaje*, si tenemos en cuenta el orden de todo el proceso creativo a que se ve abocado el artista ante su producción plástica, para no abordar el tema de la composición que tiene un fuerte vínculo con este concepto.

De esta forma el lenguaje cinematográfico se presenta, junto a las otras alternativas dentro de las artes plásticas, como una propuesta tentadora de análisis desde el punto de vista del lenguaje mismo y del valor de las reconstrucciones simbólicas como fuente de la historia. Es posible en esta medida historizar a partir de los indicios que propone cualquier manifestación artística, dada la estrecha relación que existe entre la producción cultural y su entorno económico, social y político.

En nuestro caso, existe una trayectoria de producción cinematográfica nacional que incursionó reiteradamente en el tema de la Violencia durante casi tres décadas; por lo tanto, hoy es perfectamente posible hacer un acercamiento de perspectivas históricas y dirigir una mirada hacia ese cine para contribuir de esta manera con un nuevo aporte a la historiografía del período. En el momento actual la autora adelanta una reflexión sobre los filmes que tratan el tema de la violencia, encontrando en éste un tópico significativo de entrecruzamiento de cinematografía e historiografía.