

Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual

Edward Goyeneche-Gómez¹

Recibido: 2012-09-13

Aceptado: 2012-10-17

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Goyeneche-Gómez, E. Diciembre de 2012. Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. Palabra Clave 15 (3), 387-414.

Resumen

Este artículo analiza una perspectiva de investigación audiovisual soportada en el estudio de las relaciones entre cine, cultura e historia, que permite comprender la construcción y el uso que las sociedades contemporáneas hacen, dentro de complejos procesos históricos, de modos específicos de representación y codificación fílmica, vinculados a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos más amplios.

Palabras clave

Historia, identidad cultural, cine, ideología, estética.

The relationship between film industry, culture and history; an audiovisual investigation perspective

Abstract

This article analyzes a perspective of audiovisual research supported by the study of the relationship between film industry, culture and history, to un-

¹ Estudiante del Doctorado en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. fotogoye@hotmail.com

derstand the construction and use being made by the contemporary societies within complex historical processes, in specific modes of representation and cinematic codification, linked to cultural and esthetic models depending on broader ideological systems.

Key words:

History, Cultural Identity, Film Industry, Ideology, Esthetics.

As relações entre cinema, cultura e história: uma perspectiva de pesquisa audiovisual

Resumo

Este artigo analisa uma perspectiva de pesquisa audiovisual suportada no estudo das relações entre cinema, cultura e história, que permite compreender a construção e o uso que as sociedades contemporâneas fazem, dentro de complexos processos históricos, de modos específicos de representação e codificação fílmica, vinculados a modelos culturais e estéticos que dependem de sistemas ideológicos mais amplos.

Palavras-chave

História, identidade cultural, cinema, ideologia, estética.

Introducción

Durante todo el siglo XX el cine ha sido usado, directa o indirectamente, para representar audiovisualmente diversos y complejos problemas asociados con las relaciones entre las identidades culturales y los procesos históricos. Aunque desde las primeras décadas del siglo pasado los historiadores reconocieron la vinculación entre el cine, como práctica social, y los procesos de construcción, reproducción y conflicto de imágenes raciales, el uso de las películas como documento histórico fue sistemáticamente ignorado en las investigaciones. Paradójicamente, los cineastas encontraron en la historia, suscitando el recelo de los historiadores, una fuente profusa de temas que invadieron las pantallas del mundo entero; proceso que derivó incluso en el surgimiento de la categoría de *cine histórico* y en la consolidación del campo de la historia del cine. Solo hasta después de la década de 1980 el cine se convirtió en un importante objeto de estudio para la historia y los filmes comenzaron a ser utilizados como documentos para diversos estudios históricos.

El acelerado desarrollo del cine en el siglo XX ha coincidido con una exacerbación del problema de la afirmación y la disputa por las identidades culturales y raciales, dentro de complejos procesos políticos y sociales; fenómeno que se relaciona, en sentido más amplio, con la vieja cuestión de la construcción de la identidad a partir de la oposición yo/otro. Las formas como se han configurado estos problemas en los filmes dependen de cómo se tejen, de manera compleja e imbricada, las relaciones entre los distintos aspectos de la vida humana –sociales, económicos y políticos–, y los esquemas o modos de conocimiento, percepción y definición de las identidades raciales y culturales que, al mismo tiempo, se constituyen en formas codificadas.

Este artículo está dividido en tres partes. En la primera se realiza un recorrido por las reflexiones de historiadores, como Natalie Zemon Davis, Marc Ferró y Pierre Sorlin, que durante los últimos 30 años han estudiado la relación entre cine, cultura e historia, resaltando la importancia del análisis de las codificaciones fílmicas y su vinculación con los procesos históricos desde una perspectiva ideológica. En este segmento se incluyen al-

gunos comentarios sobre la obra de Walter Benjamin y Siegfried Kracauer, pioneros en este campo de estudio; y se aborda la perspectiva del concepto de ‘cultura audiovisual’, sintetizada en la perspectiva de los ‘estudios visuales’, construida por autores como W. J. T. Mitchell, Jonathan Crary, Noël Burch, Nicholas Mirzoeff y José Luis Brea. En la segunda parte se analizan dos estudios concretos que abordan el problema de las imágenes raciales y su relación con el cine y la historia, enfatizando en la importancia que han tenido para el análisis filmico conceptos como multiculturalismo y nacionalismo. Y en la tercera parte se presenta una propuesta de interpretación para estudiar el caso del problema racial en el *cine mudo* colombiano, a partir del análisis de los filmes de ficción.

El cine: historia o *historia*

Natalie Zemon Davis es una de las historiadoras que más ha trabajado el problema de las relaciones entre cine, cultura e historia en las últimas décadas. En *Slaves on Screen*, la autora analiza el interés del cine por reflexionar, representar e imaginar el problema histórico de la esclavitud y la resistencia, enfatizando en el estudio de la formación de unos tipos particulares de narrativas históricas presentes en los filmes (Zemon Davis, 2000). Para ella, el cine histórico es un tipo de “pensamiento experimental sobre el pasado” que debe ser reconocido y estudiado por los historiadores de acuerdo con un programa que logre articular el análisis de las relaciones entre el cine y la sociedad, y la manera como en las películas –que tratan en este caso temas históricos– se instituyen formas de representar, cánones narrativos y formales, que están vinculadas, al mismo tiempo, a distintas poéticas de representación surgidas en otras formas de arte, como la literatura, y en formas de representación histórica derivadas de la historia misma. Para Zemon Davis, tanto para el cine de ficción como para el cine documental, los historiadores deben analizar comparativamente las relaciones entre cine, cultura e historia, partiendo, en todos los casos, del principio teórico desarrollado por David Bordwell, que supone que todo filme está inscrito en un canon histórico de representación, que posee sus propias reglas y formas (Bordwell, 1996):

The ancient contrast between poetry and history, and the crossovers between them, anticipate the contrasts and crossovers between his-

torical film and historical prose. Poetry has not only been given the freedom to fictionalize but it brings a distinctive set of techniques to its telling: verse forms, rhythms, elevated diction, startling leaps in language or metaphor. The conventions and tools of poetry can limit its use to convey some kinds of historical information, but the can also enhance its power of expressing certain features of the past (Zemon Davis, 2000, p. 4).

La idea de Zemon Davis del cine como “pensamiento experimental sobre el pasado” supone reconocer, además, el papel interpretativo del guionista, del director y del productor de las películas. En *Slaves on Screen*, la autora señala que las representaciones de identidades culturales y raciales han estado presentes en los filmes desde la invención del cinematógrafo. El libro analiza, precisamente, un conjunto de películas que muestran la manera como se ha representado en la historia del cine a los esclavos y sus resistencias, realizando una doble reflexión desde el conocimiento histórico mismo de los hechos que son representados, y de la forma estética como lo hacen. No obstante, el énfasis del programa de investigación, propuesto por Zemon Davis, está vinculado, además, a las maneras como los conceptos, ideas y representaciones de las ciencias sociales sobre los hechos históricos influyen y determinan las interpretaciones históricas que hacen los cineastas. Todo el análisis está circunscrito, al mismo tiempo, a la discusión sobre el problema del realismo y las técnicas de construcción de la verdad histórica, que para algunos filmes se reduce, por ejemplo a la expresión “esta es una historia real”.

Por la época en que Zemon Davis escribe sus primeros artículos sobre historia y cine estaba comenzando a constituirse un movimiento académico que tendría un gran impacto en los estudios históricos del cine, liderado en Francia por Marc Ferro (Ferro, 1995) y en España por José María Caparrós Lera (Caparrós Lera, 1997). Para Ferro, en *Historia contemporánea y cine*, la imagen visual y audiovisual, como documento histórico, ha sido un objeto esquivo y sospechoso para los historiadores (Ferro, 1995). Según el autor, esto ha ocurrido porque la relación de los historiadores con el cine depende, al mismo tiempo, de la relación del historiador con la historia misma, lo cual implica reflexiones de orden epistemológico que muchos historiadores se rehúsan a aceptar. Ferro coincide con Zemon Davis

en la idea de que, para el caso de las relaciones entre cine, cultura e historia, las películas permiten analizar la propia conciencia de la historia que se evidencia en las representaciones de los hechos históricos, y la forma como se construye y asume ideológicamente el pasado: “El film se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta solo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite” (Ferro, 1995, p. 39).

Ferro identifica cuatro variables fundamentales para comprender la relación entre cine e historia. El autor propone, en primer lugar, usar el cine como documento para analizar la realidad histórica que se busca representar cinematográficamente, y los propios usos y funciones de las películas en relación con procesos históricos y sociales más amplios. En segundo lugar, comprender los filmes como agentes o creadores de la historia, del acontecimiento, lo cual permite pensar el problema de la verdad y la fiabilidad de las representaciones históricas, y las maneras como se ponen en escena y se representan colectivamente los hechos históricos. En tercer lugar, analizar el problema del lenguaje cinematográfico y las interpretaciones estéticas que los cineastas hacen de los hechos históricos. Y, en cuarto lugar, estudiar el campo social que produce y que recibe los filmes, y las formas como se reproducen las representaciones cinematográficas en las sociedades.

El análisis filmico, desde la perspectiva de la relación entre cine, cultura e historia, ha estado muy vinculado al problema ideológico de las representaciones audiovisuales, tal como lo veremos más adelante en el análisis de dos estudios concretos. Pierre Sorlin, un experto en el estudio del cine desde las ciencias sociales, plantea, en *Sociología del cine* (Sorlin, 1985), que el estudio de los filmes debe enfatizar en el análisis del conjunto de los medios y de las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones; es decir, en la comprensión de las películas como filtros ideológicos. Para Sorlin el cine tiende a reproducir y reforzar estereotipos sociales en relación con los problemas históricos. Así mismo, el cine puede ser un mecanismo ideológico en sí mismo, si busca perpetuar ideas vinculadas a procesos sociales más amplios.

Desde esta perspectiva, el cine, para las ciencias sociales, debe comprenderse como un medio de representación y expresión que, aunque no reproduce de manera explícita la realidad o la historia, permite comprender las formas como las sociedades contemporáneas construyen e implementan modos y códigos específicos de representar, vinculados a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos. Esto nos lleva necesariamente al problema de la verdad histórica de las películas. La cuestión fundamental no es determinar si el cine falsea, trivializa u obstaculiza la verdad histórica, puesto que el cine no es la historia, sino cómo, por qué o para qué lo hace. Todo filme es una puesta en escena social que primero selecciona y clasifica objetos, lugares, personas, acontecimientos etc., y después reorganiza ese conjunto social para un público: “Un filme es un acto por el que un grupo de individuos, al escoger y reorganizar materiales visuales y sonoros, al hacerles circular entre el público, contribuye a la interferencia de las relaciones simbólicas sobre las relaciones concretas” (Sorlin, 1985, p. 170).

La tradición de los estudios ideológicos sobre cine se remonta a las primeras décadas del siglo XX, y se ha desarrollado con mucha fuerza desde distintos enfoques y campos de estudio a partir del inicio de la segunda mitad de ese siglo, principalmente desde las teorías semióticas y críticas. En sentido más general, las ciencias sociales han abordado ampliamente la relación entre las representaciones, las ideologías y las sociedades. No vamos a reconstruir, en este artículo, ese extenso estado del arte vinculado a estos conceptos; solo queremos mencionar dos textos, escritos en la primera mitad del siglo XX, que tuvieron una gran influencia sobre el estudio de las relaciones entre cine y sociedad: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin (Benjamin, 2004) y *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán* de Siegfried Kracauer (Kracauer, 1985). Por una parte, Benjamin analiza cómo el fenómeno de la reproductibilidad técnica, presente en los sistemas contemporáneos de representación, transformó el mundo y rompió los esquemas de *lo tradicional*. Para Benjamin el cine era la manifestación más poderosa de este fenómeno sociocultural, en el cual se estaba produciendo un cambio histórico en las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas.

El cine contenía aquella dialéctica incontrolable, simultáneamente constructiva y destructiva, que respondía a una aspiración ardiente de las masas modernas: acercar espacial y humanamente las cosas y superar lo irrepetible de cada hecho recibiendo su reproducción: “La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irrepetible de lo reproducido por su ocurrencia masiva. Esta técnica, además, actualiza lo reproducido al permitir a la reproducción salir al encuentro del receptor en cualquier contexto en que se halle (Benjamin, 2004, p. 97).

Benjamin plantea una potente teoría de los fenómenos de consumo cultural en las sociedades modernas. La esencia de la obra de arte en el mundo moderno es ser reproducida anulando su valor de culto y exacerbando su valor de exhibición. Para el autor, en el momento en que el criterio de la autenticidad deja de funcionar en la producción artística, toda la función social del arte queda subvertida. En lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en una praxis distinta: la política. Este es el caso de las obras cinematográficas que tienen una condición intrínseca de difusión masiva, la cual ha generado que, históricamente, el cine cumpliera con funciones específicas distintas a las funciones que tradicionalmente habían cumplido el arte y las imágenes. El cine quedó supeditado a cumplir funciones económicas, políticas y sociales. En un fenómeno contradictoriamente complementario, que ocurrió simultáneamente entre 1920 y 1950, el cine fomentó, por un lado, los intereses nacionales y, por el otro, impulsó la internacionalización de la industria económica.

Kracauer, por otra parte, analiza la Alemania prehitleriana por medio de las películas, argumentando que en el estudio del cine alemán, producido entre 1918 y 1933, se pueden identificar las tendencias psicológicas dominantes que, tras su consolidación, fueron determinantes para configurar la manera como la sociedad alemana actuó durante la Segunda Guerra Mundial y parte de la postguerra. Se trata de un tipo de representación colectiva, arraigada en la intimidad emocional y psíquica de los alemanes, que se expresa ideológicamente tanto en la forma como en el contenido de los filmes. En la obra de Kracauer también encontramos un antecedente importante para comprender las relaciones entre cine, cultura e historia:

La consecuencia fue el desamparo mental; persistieron en un tipo de vacío que se sumó a su obstinación psicológica. La conducta de la pequeña burguesía propiamente dicha fue particularmente notable. Comerciantes, pequeños propietarios y artesanos estaban tan saturados de resentimiento que no quisieron adaptarse. En vez de comprender que su adhesión a la democracia podría favorecer a su interés práctico, prefirieron, como los empleados, escuchar las promesas nazis. Su sometimiento a los nazis estaba basado en fijaciones emocionales más que en cualquier consideración objetiva de los hechos. De tal manera, detrás de la historia evidente de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones políticas, existe una historia secreta que abarca las tendencias íntimas del pueblo alemán. La demostración de esas tendencias por medio del cine alemán puede contribuir a la comprensión del poderío y de la ascensión de Hitler (Kracauer, 1985, p. 19).

En las últimas dos décadas los estudios contemporáneos que vinculan cine, cultura e historia se han concentrado en la perspectiva de los ‘estudios visuales’ y en el concepto de ‘cultura audiovisual’, muy vinculados también a los desarrollos de los estudios históricos sobre la imagen fotográfica. José Luis Brea ha intentado, durante los últimos años, organizar y clasificar un conjunto de textos que tienen elementos teóricos y metodológicos en común, bajo el título de ‘Estudios visuales’ (Brea, 2005). Para Brea una cosa son los estudios artísticos sobre *lo visual* –estudiar una vanguardia o un artista solo desde lo estético–, y otra son los estudios de las prácticas de la visualidad que generan significado cultural. Estos estudios, que podrían denominarse estudios (culturales) sobre lo artístico, están orientados “(...) al análisis y desmantelamiento crítico de todo el proceso de articulación social y cognitiva del que se sigue el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas como prácticas socialmente instituidas” (Brea, 2005, p. 6).

Los ‘estudios visuales’ abordan, por lo tanto, desde una perspectiva histórica, parte de los sistemas simbólicos o *sistemas de representación colectiva* que afectan todo el conjunto de prácticas de una sociedad. De ahí la importancia que otorga Brea a los estudios de los *actos de ver* y *modos de ver*: “(...) que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...), y de un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de

raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera” (Brea, 2005, p. 9).

Por una parte, la noción de *actos de ver*, que Brea reivindica, se refiere al repertorio de *modos de hacer* relacionados con el ver y el ser visto, con el producir imágenes y contemplarlas, en contextos de vigilancia, control, poder y uso. Brea identifica los estudios que analizan los *efectos performativos* y las *prácticas del ver*, reconociendo sus poderosos efectos en los procesos de identidad (subjektivación y sociabilidad) y su importancia en los procesos políticos:

Así considerados, se percibe entonces que la enorme importancia de estos *actos de ver* –y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente– depende justamente de la *fuerza performativa* que conllevan, de su magnificado poder de *producción de realidad*, en base al gran potencial de generación de efectos de subjektivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes –hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos– conllevan (Brea, 2005, p. 9).

La noción de *actos de ver* está amarrada al concepto de *modos de ver*, sintetizada popularmente por el historiador de arte John Berger. Para él *lo visible* no existe por sí mismo, sino que es un ‘conjunto de imágenes’ que el ojo crea al mirar. *Lo visible* es un invento producto de una mediación cultural. Esto significa que los modelos culturales afectan el modo en que vemos las cosas. Y en ese sentido, en palabras de Berger, toda imagen encarna un *modo de ver* que es social y que poseen tanto los productores como los consumidores de la imagen. Los *modos de ver* son producidos por la sociedad y están determinados por ella, pero al mismo tiempo la determinan en la medida en que se corresponden con la propia visión de los agentes. Esa correspondencia se basa en relaciones y valores sociales (Berger, 2002, p. 16).

La forma como vemos las cosas –en sentido visual– está filtrada por un contexto social y cultural. Los *modos de ver* son nuestros ojos sociales. Ojos que son invenciones culturales, incorporadas de tal manera en nuestra propia corporalidad, que creemos que son nuestros propios ojos biológicos. En realidad la forma como miramos e interpretamos el mundo obedece a

modelos culturales y sociales estructurados a manera de lenguajes (Goyeneche, 2009, p. 31). Cabe anotar que la historia de los *modos de ver* ha sido elaborada por distintos autores. Como ejemplo de este tipo de análisis podemos nombrar la obra de Jonathan Crary, quien, a partir de las ideas de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, ha estudiado los problemas vinculados a los procesos de modernización de la visión (Crary, 2002) y a la historia del espectador de las imágenes, como en el caso de su libro *Las técnicas del espectador* (Crary, 2008).

Pero, es sin duda, W.J. T. Mitchell quien ha elaborado los análisis más precisos sobre la teoría de la *imagen*. Para Mitchell los ‘estudios visuales’ deben abordar empíricamente cómo se constituye la sociedad en relación con las representaciones que produce. De ahí el interés de Mitchell en estudiar las relaciones ‘dobles’ entre las palabras y las imágenes, entre el lenguaje y la experiencia visual. Para Mitchell las relaciones entre lo visible y lo decible son más complejas de lo que pensamos (Mitchell, 2009, p. 68). El autor estudia la inextricable imbricación de la representación visual y el discurso, la forma como las experiencias visual y verbal están entretejidas, problema fundamental que saca *lo visual* de su aislamiento como lenguaje, en el que lo quieren meter algunos autores, entre ellos Crary.

Así, la noción de ‘cultura visual’ para Mitchell está asociada al problema de la visión:

(...) la visión es (como así decimos) una «construcción cultural», que es aprendida y cultivada, no simplemente dada por la naturaleza; que, por consiguiente, tendría una historia relacionada –en algún modo todavía por determinar– con la historia de las artes, las tecnologías, los *media*, y las prácticas sociales de representación y recepción; y (finalmente) que se halla profundamente entrelazada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto (Mitchell, 2003).

Precisamente, el concepto de ‘cultura visual’ ha surgido en los últimos años para delimitar un campo más preciso de construcción de objetos de investigación sobre las relaciones entre imagen, historia y cultura. La definición de ‘cultura visual’, de Nicholas Mirzoeff, por ejemplo –que para

efectos del análisis cinematográfico debe entenderse como ‘cultura audiovisual’–, no se refiere a los productos o medios, sino al lugar en el que se crean y discuten los significados visuales y audiovisuales. En este sentido, para Mirzoeff las partes que constituyen la cultura visual no están, por tanto, definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa, que puede definirse como acontecimiento visual, como interacción del signo visual; la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador (Mirzoeff, 2003, p. 34):

(...) se trata desde un punto de vista mucho más atractivo y se basa en el papel determinante que desempeña la cultura visual en la cultura más amplia a la que pertenece. Esta historia de la cultura visual realzaría aquellos momentos en los que lo visual se pone en entredicho, se debate y se transforma como un lugar siempre desafiante de interacción social y definición en términos de clase, género e identidad sexual y racial (Mirzoeff, 2003, p. 21).

En el caso específico de los estudios sobre cine se deben destacar los estudios de reconocidos críticos cinematográficos, como el caso de Noël Burch, quienes, desde la década de 1970, se han centrado en el análisis de los modelos y cánones cinematográficos, incorporando perspectivas históricas, sociológicas y antropológicas de interpretación que permite explicar la forma fílmica. Este es el caso del libro *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, de Burch, que aborda las relaciones entre los modos de narración y representación cinematográfica japonesa, y las formas de uso, apropiación e interpretación del cine vinculadas a contextos políticos, económicos y sociales coyunturales. Para Burch el cine japonés logró –determinado por razones políticas y culturales– distanciarse, en momentos específicos, de las formas fílmicas hegemónicas del mundo occidental, principalmente del realismo y naturalismo propio del ‘Modelo de Representación Institucional de Hollywood’ (Burch, 1979).

José Luís Brea, finalmente, identifica los aspectos que constituyen la base de las investigaciones propuestas por los ‘estudios visuales’; en primer lugar, el análisis de los procesos de uso de imágenes y su relación con la construcción del yo, del otro y de la mirada dentro de un campo escópico. El autor se refiere a la importancia de la propia noción de identidad pre-

sente en los procesos complejos de producción y consumo de *lo visual*; es decir, a las relaciones de las imágenes con la cultura y con lo simbólico. En segundo lugar, el análisis de los procesos de socialización dentro de los modelos de visualidad. Brea reconoce el carácter comunitario de las imágenes y su naturaleza social y política. Siguiendo a Michel Foucault, señala que es fundamental el estudio de las arquitecturas abstractas, en sus concreciones materializadas como articulaciones históricas efectivas, que determinan al mismo tiempo lo que es visible y lo que es cognoscible; y que funcionan, además, políticamente; es decir, de acuerdo con una distribución disimétrica de posiciones de poder en relación con el propio ejercicio del ver. En tercer lugar, Brea, coincidiendo con W. J. T. Mitchell, afirma que es fundamental desuniversalizar el modelo de interpretación de las imágenes y situar los problemas de investigación en espacio y tiempo. Y, finalmente, para Brea es clave entender el campo de los 'estudios visuales' y sus relaciones con otros campos de las ciencias sociales y de la historia del arte, para precisar la importancia de la construcción de un escenario de aproximación transdisciplinar que potencia la expresión crítica de su eficacia performativa: estudios cultural-visuales (Brea, 2005, pp.10-11).

Identidad racial, multiculturalismo y transnacionalización: dos casos de análisis cinematográfico

La comprensión histórica de la relación entre identidad racial, multiculturalismo y globalización supone un análisis doble. Por un lado, es necesario comprender el problema de la historia conceptual del multiculturalismo y las categorías raciales; y, por el otro, el problema de la práctica y el uso que los grupos sociales y las sociedades hacen de la cuestión racial en relación con procesos políticos, económicos y culturales. La definición de multiculturalismo implica, en primer lugar, la relación –y en parte el choque– entre dos formas muy distintas de comprender las sociedades modernas: la igualdad y la diferencia. El problema de la igualdad está en la base de la construcción de las sociedades liberales democráticas. No se trata de una cuestión menor porque la visión igualitarista ha permitido crear marcos de sociabilidad que sería imposible pensar en otros momentos de la historia humana. Pero, al mismo tiempo, la cuestión de la diferencia ha sugerido que las sociedades igualitarias tienden, sistemáticamente, a encubrir las diferencias

sociales –generando desigualdades– para ejercer formas de dominación política y de poder social. Y, en segundo lugar, supone comprender cómo los grupos sociales comienzan a asumir la existencia de unas culturas naturales que se diferencian radicalmente de otras. Esta diferenciación genera formas específicas de reconocimiento social, es decir, de la interpretación que unos grupos sociales hacen de otros sobre sus características definitorias como seres humanos. El papel de las identidades en la vida social es posibilitar en los individuos la formación de ideas claras sobre sí mismos y sobre los otros. El ‘sí mismo’ es una dimensión fundamental de la vida social. La experiencia interior, de sentir el yo, individual o colectivo, de ser alguien, no surge del interior, ni de la subjetividad del individuo, sino que es una experiencia indisoluble de la relación con los otros.

Pero el uso del concepto de multiculturalismo también está vinculado a fenómenos de imposición y resistencia cultural entre sociedades, en el marco de procesos de colonialismo e imperialismo. El lado político del multiculturalismo expresa la cuestión de la politización de la cultura y ha estado presente en los filmes desde los comienzos del cine. Este fenómeno ha generado nuevas problemáticas, principalmente alrededor de la lucha por la inclusión o la exclusión social y el acceso al poder. Es en este contexto en el que se deben analizar las representaciones de las identidades raciales, añadiendo un componente que se ha consolidado –desde perspectivas políticas y económicas– en el último siglo: la transnacionalización.

Surgen entonces un conjunto de imbricaciones entre lo global, lo nacional y las culturas regionales que involucran toda clase de conflictos, imposiciones y resistencias. Nos interesa comentar en esta reflexión dos casos concretos que muestran cómo el cine, sus formas y significados, está inserto en complejos procesos históricos que involucran relaciones entre distintos elementos de la vida social, como la política, la economía y la cultura. En el primer caso, Robert Stam, en *Tropical Multiculturalism* (Stam, 1997), construye un esquema comparativo particular para explicar el problema de las relaciones entre las representaciones cinematográficas, la cultura y la sociedad, para el caso de Brasil y Estados Unidos.

El autor parte de la identificación de la forma como Estados Unidos y Brasil han concebido el problema racial y étnico en sentido amplio. La visión norteamericana sobre la identidad nacional está basada en la cuestión de la 'blancura normativa' que restó importancia al tema racial en la construcción de la idea de democracia. Mientras que la visión brasilera está soportada en proyectos de multiplicidad y pluralidad racial. En el primer caso, esto implicó procesos evidentes de segregación. Pero en el segundo, un proyecto incluyente no significó necesariamente menos racismo.

Para Stam resulta claro que la propia noción de mestizaje sirvió en el caso brasilero para encubrir un modelo racista. De ahí que el concepto de multiculturalismo resulte fundamental. En Brasil el tema se volvió progresivamente una bandera (que resultó contradictoria en muchos casos), y en Estados Unidos adquirió progresivamente un uso políticamente correcto.

Para Stam, el tema del multiculturalismo ha sido un espejo entre las dos sociedades; proyección que, al mismo tiempo, ambas se niegan a aceptar. En relación con el concepto, el libro propone superar el marco restrictivo de los narcisismos estrechos de la mirada de los estados nación. El autor presupone que una historia compartida de la Conquista, la Colonia, la esclavitud y la migración es esencial para estudiar la cuestión de la representación étnica y racial dentro de una gran matriz ideológica, étnica y representacional, que tiene un carácter plural en las Américas. En este sentido, Stam distingue entre el 'hecho multicultural' como la multiplicidad de factores culturales que entraron en juego en la articulación colonialismo, nacionalismo, raza, etnicidad, etc.; y el 'proyecto multicultural', como el intento por reconstruir el conocimiento y las relaciones culturales en función de una perspectiva antirracista que asume la igualdad entre los pueblos, razas y culturas. Desde una perspectiva crítica, el multiculturalismo pone en relación los pueblos en el contexto de la historia de la dominación colonial, lo cual supone prácticas y acciones multiculturales mucho antes de la existencia del término mismo.

Para el autor, la historia racial en el cine brasilero está vinculada a múltiples factores sociales y culturales, y a las formas como el cine se aparece

como un código social de tercer orden para reproducir las visiones de la raza que operan socioideológicamente. La hipótesis central, partiendo de la perspectiva de Mijail Bajtín que vincula representaciones y sociedad, define los filmes concretos como filtros ideológicos y discursivos que circulan dentro de la atmósfera social. Esta forma de conceptualizar el problema está amarrada, sin duda, a toda la discusión planteada en la primera parte de este artículo sobre las relaciones entre cine, cultura e historia.

Para Stam, por medio del cine no se accede directamente a la realidad, pero sí se puede conocer la manera como se configuran los códigos de los discursos artísticos que dan cuenta de una vida social. Es decir, las películas refractan la realidad, pero a manera de refracción de la refracción. En ellas se expresa un código ideológico, de carácter social, textualizado. Las sociedades construyen códigos culturales que a su vez se expresan en otros, de tercer orden, como el cine. El argumento central, en este caso, según Stam, es que el cine brasilero ha sido fundamental para la circulación de discursos ideológicos sobre la raza, que se han reproducido y transformado durante todo el siglo XX. En este sentido el autor revela las dinámicas de las transformaciones de la imagería racial y cómo estas transformaciones se relacionan con la gran historia (realidad en un primer orden) y las mutaciones discursivas (realidad en un segundo orden).

En este contexto el multiculturalismo sería un problema que ha estado presente de maneras diversas y complejas en las películas, reproduciendo discursos, estereotipos, formas dominantes, resistencias, etc. El autor identifica y analiza los discursos –esencialistas, realistas, ahistóricos, meta-históricos, moralistas o individualistas– sobre el problema racial, presentes en los filmes y los estilos cinematográficos. En términos generales, Stam muestra que durante buena parte de la historia del cine brasilero, la población negra ha sido subrepresentada o representada a partir de estereotipos sociales. Lo singular del trabajo de Stam pasa por su capacidad para reconstruir la trayectoria de la imagería multicultural dentro del cine brasilero, mostrando que las representaciones son irrevocablemente sociales porque los discursos que representan también lo son.

En el segundo caso, en *D. W. Griffith's The Birth of a Nation. A History of «The Most Controversial Motion Picture of All Time»* (Stokes, 2007), Melvyn Stokes analiza, desde una perspectiva histórica, el filme *The Birth of a Nation*, realizado en 1915 por D. W. Griffith, quien es considerado el padre del cine moderno. Allí intenta reconstruir la compleja configuración de relaciones que se teje en el filme entre la representación cinematográfica, los hechos históricos y los usos ideológicos y sociales del cine. Stokes parte del reconocimiento de la paradoja que supone la historia propia del filme, identificado, por un lado, como la obra maestra que cambió y definió el arte cinematográfico al crear el modelo de representación M. R. I. (Modo de Representación Institucional de Hollywood), el más utilizado en las representaciones audiovisuales hasta nuestros días; y, por otro lado, como la película más controversial de todos los tiempos por ser explícitamente racista y por realizar una interpretación de la historia de Estados Unidos políticamente incorrecta.

The Birth of a Nation ha sido analizada extensamente desde perspectivas tanto estéticas como ideológicas. Se trata de la primera película, reproducida masivamente en la sociedad norteamericana, que estableció los parámetros técnicos y estéticos que revolucionarían para siempre las representaciones audiovisuales, lo cual ha generado el reconocimiento de su valor artístico durante todo el siglo XX. No obstante, es, al mismo tiempo, un filme que sigue produciendo, luego de casi cien años, un rechazo generalizado por su contenido temático; contradicción que comparte con otros filmes icónicos como *El triunfo de la Voluntad*, de Leni Riefenstahl. Por ello, Stokes realiza un seguimiento histórico al filme con el objetivo de demostrar que *The Birth of a Nation* es el producto de las relaciones históricas mismas entre el cine y la sociedad y de los usos que se han hecho de la película a lo largo del último siglo.

Para Stokes, *The Birth of a Nation* sintetiza el problema de la definición social e histórica de los filmes que funcionan paralelamente como historias, como ficciones argumentales, como representación del pasado histórico – que tienen alguna relación con la realidad–, y como agentes de la historia misma, como productos sociales cuyo uso tiene implicaciones culturales,

sociales, políticas y económicas significativas. En este caso, *The Birth of a Nation* se convierte en el modelo perfecto de realización de historias de ficción, pero narrando, paradójicamente, distintos hechos que pertenecen a la historia pasada de los Estados Unidos, y generando una interpretación ideológica de las relaciones raciales en el país, que produce una reacción social en cadena vinculada a lo institucional, lo social, lo cultural y lo económico.

En primer lugar, el autor reconstruye documentalmente el proceso de creación y realización del filme para mostrar las condiciones históricas que hicieron posible que se convirtiera en un ícono estético. Stokes muestra que Griffith y su equipo participó de la invención de un modelo de producción cinematográfica que supuso la construcción de un complejo esquema de división de trabajo, el cual conllevó un alto costo económico, y la convirtió en una de las películas más caras de la historia. El modelo supuso la construcción de un sistema de socialización de convenciones estéticas que favoreció el trabajo creativo colectivo y que permitió el descubrimiento y la sistematización de técnicas concretas, como el esquema de narración altamente comunicativo y transparente (ilusión de objetividad en el desarrollo de la historia); la continuidad y unidad lógica de tiempo, espacio y acción; el montaje invisible; el montaje paralelo; el *flashback*; el fuera de campo; el principio de simetría y el eje vertical. Griffith inventa el cine tal como lo conocemos hoy en día, mezclando el lenguaje audiovisual con la estructura de los relatos de la novela decimonónica que se basa a su vez en la tragedia griega.

Para Stokes, en segundo lugar, el gran aporte de *The Birth of a Nation* está vinculado a la transformación de la audiencia norteamericana. La configuración social del filme supone un tipo de espectador ideal –el espectador clásico– que responde a una funcionalidad específica del cine: el entretenimiento. El autor muestra cómo el propio presidente de los Estados Unidos, en la época, fue construido como modelo de espectador cuando la película se presentó en la Casa Blanca. La estructura de proyección y difusión del cine cambió completamente. Desaparecieron los pequeños *Nickelodeons* para dar lugar a grandes salas de cine que cambiarían la relación física (temporal y espacial) de los espectadores con los filmes (espectador

individual, silencioso y atento), que a partir de *The Birth of a Nation* se acostumbraron a las películas de larga duración.

En tercer lugar, el libro reconstruye el conjunto de reacciones del público después de la proyección de la película durante la historia del siglo XX. El contenido racista del filme, basado en la obra de teatro *The Clansman*, de Thomas F. Dixon –cuyo argumento se centra en la relación entre dos familias del norte y el sur durante la guerra civil norteamericana, conflicto que deriva en la intervención del *Ku Klux Klan* como grupo que salva a la nación de la amenaza de los negros–, generó un número significativo de movilizaciones de protesta antirracistas (ligadas a la NAACP) y de movimientos que demandaban la intervención del Estado para censurar el filme. Por una parte, el autor reconstruye la biografía de Griffith y Dixon para mostrar el contexto social en cual adquirieron sus ideas particulares sobre la raza. Y, por otra parte, Stokes revela que *The Birth of a Nation* resulta fundamental en la consolidación de las instituciones de censura y, paradójicamente, se convierte en el detonante de una lucha ideológica explícita que generó que las organizaciones que buscaban la defensa de los derechos civiles se comenzaran a consolidar y a articular mejor a la sociedad. El impacto de las protestas fue diverso, tuvo éxito en algunos estados y fracasó en otros, pero se convirtió en la base del activismo político alrededor del problema racial.

Finalmente, en cuarto lugar, para Stokes el filme sintetiza una configuración compleja de relaciones entre cine y sociedad porque su carácter ideológico, que tuvo un gran impacto, estaba articulado a una difícil configuración entre representaciones sociales y colectivas. La historia de ficción, basada en la obra de teatro, está soportada, al mismo tiempo, en la idea de que representa un momento de la historia ‘real’ de los Estados Unidos. Griffith construye una interpretación de la historia real por medio de una historia de ficción articulando ambas dimensiones. Stokes muestra que el director tenía mucha conciencia de ese efecto, pues reconocía, en sus testimonios, la importancia del cine como un instrumento para la historia. *The Birth of a Nation* es la síntesis entre una historia ‘real’ (el pasado como realidad), una interpretación histórica (Griffith como ‘historiador’) y la representa-

ción ficcional y estética de los hechos históricos por medio de una *historia* (un relato narrativo). Para Stokes, Griffith era muy consciente del poderoso efecto que tenía esta combinación de niveles de representación. Definió su obra como ‘filme histórico’ y difundió la idea de que el cine permitiría el acceso popular a la historia. Muchos reconocen, a pesar del carácter racista del filme, que *The Birth of a Nation* logra proponer interpretaciones históricas y simbólicas interesantes del pasado de Estados Unidos, como la idea del sur como causa perdida, el papel de Lincoln como símbolo de reconciliación, o el rol de la mujer en la guerra civil.

El trabajo de Stokes está situado en la misma línea de análisis presente en la obra de Natalie Zemon Davis y de Marc Ferro, que se ha analizado en detalle en esta reflexión. Ambos autores han intentado complejizar el problema de la ficción histórica como central en la comprensión de las representaciones colectivas contemporáneas. En este sentido, el aporte principal de Stokes está en la identificación que realiza –para el caso de *The Birth of a Nation*– de las complejas relaciones que se presentan entre la realidad y la ficción histórica y sus relaciones con la sociedad. Pero además muestra cómo este problema se cristaliza en un modelo cinematográfico particular y en una manera especial de producir películas: el Modelo de Representación Institucional. Es decir que buena parte del gran efecto imaginario que tienen las películas en el mundo occidental está soportado en esa articulación entre niveles o capas de representación. El autor analiza en la película esa delgada línea que separa la historia de la *historia*, que implica usos y efectos ideológicos de gran significación para las sociedades, y muestra la historia de uno de los modos de representar que más impacto ha tenido en el mundo occidental en la era de la transnacionalización.

Imágenes raciales en los filmes de ficción del *cine mudo* colombiano: un marco de interpretación

En este artículo se ha intentado discutir una perspectiva de investigación audiovisual –un enfoque conceptual y metodológico– que permite analizar las relaciones entre cine, cultura e historia. Siguiendo las premisas planteadas, se pretende presentar un marco de interpretación para la realización de un estudio de caso sobre el problema de la construcción de imágenes

raciales en los filmes de ficción del *cine mudo* colombiano. Pero no se trata del resultado de una investigación terminada, sino de una propuesta de interpretación, siguiendo las ideas teóricas presentadas, para desarrollar, posteriormente, una investigación precisa.² En sentido general, un análisis de este tipo supone, en primer lugar, un esfuerzo investigativo que permita reconstruir –siguiendo la propuesta de Stam– relaciones y conexiones, soportadas en un esquema transdisciplinar, en términos temporales (entre el pasado y el presente), geopolíticos (nacional/extranjero - sur/norte), intertextuales (el cine como parte de una amplia red discursiva que se relaciona con toda las formas culturales), políticos (comparando proyectos nacionalistas, multiculturalistas y reivindicaciones específicas), y conceptuales (colonialismo, imperialismo, nacionalismo, raza, etnicidad, multiculturalismo, etc.).

En el caso del estudio del *cine mudo* colombiano, esto implica analizar un modelo visual de representación racial que reprodujo una visión conservadora de la realidad, amarrada a discursos sobre el problema de la raza y la etnicidad, a una visión particular de la cultura vinculada a una mezcla entre *lo tradicional* y *lo moderno* que se expresó en las distintas formas de conocimiento y de arte, y a proyectos políticos específicos que aplicaban una concepción particular de la idea de ‘mestizaje’. Es evidente, en las películas de ficción del periodo mudo en Colombia, que se presentó una supresión del campo escópico de cualquier tipo de imagen racial que no estuviese en el marco del proyecto ideal de ‘nación’: sin imagen cinematográfica quedaron negros, indígenas, zambos o mulatos, entre otros actores sociales.

2 El análisis puede limitarse a los filmes del periodo del *cine mudo* colombiano de los cuales existen copias o secuencias completas, para analizar con precisión las características estéticas y filmicas. Como se ha señalado, en los fragmentos restaurados de *Aura o las violetas*, de *El Amor, el deber y el crimen*, y de *Como los muertos*, dirigidas por Vincenzo Di Domenico y Pedro Moreno Garzón (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2009); de *La tragedia del Silencio*, dirigida por Arturo Acevedo (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2009), y de *Madre*, dirigida por Samuel Velásquez (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2009); así como en los largometrajes *Bajo el cielo antioqueño* (1925), dirigida por Arturo Acevedo (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2009), y *Alma provinciana* (1926), dirigida por Félix Joaquín Rodríguez (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2009), se observa la intención de los realizadores por construir un tipo de representación visual que da cuenta de una especie de universo social romántico, melodramático y tradicional, situado en paisajes locales, en los que se destaca una coexistencia entre el campo y la naturaleza domesticada, y un espíritu de época, vinculado a personajes más urbanos, a problemáticas humanas más cosmopolitas, y a una sublimación folclórica de un estado natural de desarrollo de la región y del país. Un análisis diferenciado merece el filme *Garras de Oro*, dirigido por P. P. Jambrina (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2009), que propone una visión de la realidad y de la sociedad totalmente distinta a la que se inscribe en los otros filmes.

Pero la pregunta central de un estudio de este tipo no se debe concentrar en el aparentemente obvio sentido racista y excluyente de este modo de representación. Una investigación de esta naturaleza tendría que explorar problemas relacionados con la manera como se construyó en este momento de la historia nacional un tipo de ‘cultura visual’, que articula la producción, la difusión y el consumo de las películas a una estructura más amplia de conocimiento y representación. En este sentido, investigaciones como las de Claudia Leal sobre los usos del concepto de ‘raza’ en Colombia (Leal, 2010) permiten comprender que hacia finales del siglo XIX y a principios del siglo XX –coincidiendo con el periodo mudo del cine colombiano– el pensamiento racial se endureció debido al desarrollo de ideas sobre la ‘raza’ vinculadas a visiones científicas y religiosas.

Para Leal, el concepto racial dominante en el país estuvo muy vinculado, en las primeras décadas del siglo XX, al problema del racismo científico –en boga en todo el mundo occidental– que se vio reflejado, en la práctica, en la creación de algunas políticas higienistas, alimenticias y de visiones morales particulares sobre la ‘raza’, asociadas a la definición de la apariencia, el carácter, los gestos y las acciones de los sujetos. En sentido amplio, Leal muestra que existe un énfasis en la definición de un ideal de ‘raza’ que supone una jerarquización racial en la que sigue primando la idea de que la ‘raza blanca’ –mejor, más inteligente y más civilizada– está por encima de otras, como la ‘raza negra’ que, por su vinculación a una naturaleza más salvaje y bárbara, resulta ‘impura’ e ‘inconveniente’ para el desarrollo civilizatorio.

Así, el proceso de mestizaje era, en sentido del ideal social y político de la época, un proceso funcional de blanqueamiento de las ‘otras razas’ soportado en bases científicas, demográficas y geográficas. Esta premisa se mantuvo en el país durante las tres primeras décadas del siglo XX, como lo demuestra Leal en el análisis del debate recopilado por Luis López de Mesa en un libro de 1920, que incluía las consideraciones raciales de importantes actores sociales y políticos colombianos (Leal, 2010, pp. 400-416). Hipótesis como las de Leal suponen que no es posible comprender el problema racial en las películas del periodo mudo en el país sin establecer relaciones con los esquemas generales de conocimiento y de representación que circulaban por los distintos ámbitos sociales.

Pero en el caso de la construcción de la imagen racial, de tipo visual, se debe analizar, en segundo lugar, el problema de la hegemonía entre la segunda mitad del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX, de los usos sociales de los modelos estéticos y *artísticos* estereotipados procedentes del extranjero. El caso del predominio social del esquema visual de la *fotografía de estudio* es fundamental en este sentido. Esta forma de representación estética, significativamente convencionalizada, dominó la construcción de imágenes visuales en el país durante casi un siglo, movilizándolo simultáneamente discursos modernos y tradicionalistas. Los usos de la *fotografía de estudio*, por una parte, alcanzaron a amplios grupos humanos, vinculados a pequeños y grandes centros urbanos, que buscaban el acceso a una imagen propia de aquellos que eran considerados *bellos, buenos, respetables, honorables, inteligentes, de buen gusto y buenos ciudadanos*. Las convenciones estéticas de las fotografías realizadas en estudio, enmarcadas en una visión *artística*, garantizaban un tipo de representación individual catalogada como moderna y democrática, cuyo uso permitía obtener distinciones y beneficios sociales, económicos y políticos, en el marco de proyectos nacionales integracionistas (Goyeneche, 2009, pp. 21-31).

Pero, por otra parte, esa apropiación generalizada de la imagen fotográfica implicaba la reproducción de las propias diferencias presentes en las estructuras sociales, generando la imposición de formas estereotipadas de representación vinculadas a la construcción de una hegemonía cultural. Muchos actores sociales se veían obligados a participar de la elaboración de imágenes de sí mismos que resultaban totalmente opuestas a su *naturalidad social*. Esto supuso, al mismo tiempo, la consolidación de un tipo de imagen racial predominantemente blanca que encarnaba la respetabilidad y las buenas costumbres. Así, los individuos considerados ‘inmorales’ no eran representados visualmente o eran obligados a ‘purificarse’ mediante la imagen hegemónica: los negros y los indígenas estaban en este grupo. En sentido estricto, las imágenes que circulaban en las revistas masivas y en los libros institucionales estaban restringidas a la representación racial dominante (Goyeneche, 2009, pp. 187-190).

Pero la pregunta central, en torno a las representaciones visuales, es por qué el *cine mudo* colombiano estaba, aparentemente, tan alejado de pro-

puestas estéticas menos folclóricas y convencionales, cuando en el país ya circulaban discursos y modelos artísticos modernos, sobre todo en las artes plásticas. Tal vez, como se ha señalado, fueron mucho más fuertes los esquemas de uso social del cine que buscaban complacer al público a partir de la creación de filmes que mezclaban el melodrama clásico con el folclor local. En este sentido, se debe aclarar que desde el surgimiento del cine en Colombia se planteó una preocupación constante por responder a los gustos de la época, muy vinculados a las películas extranjeras –principalmente italianas y estadounidenses– que se comenzaron a difundir en el país; y por reproducir una visión tradicionalista de la cultura local, amarrada a un paisaje campesino y rural. La noción de belleza y arte cinematográfico estuvo vinculada a una concepción artística que reproducía modelos culturales europeos y norteamericanos, que para el caso de la imagen racial suponía un tipo de representación con énfasis en personajes y actores blancos.

No se debe confundir, desde esta perspectiva, la cuestión de la importancia y el valor que tuvieron los filmes de ficción del periodo mudo para el desarrollo de la práctica del cine en el país con el problema del análisis de la construcción de las imágenes raciales en las películas. Es evidente que el cine conectó el universo local con los esquemas globales de representación, acercando a distintos grupos sociales a nuevas formas de representación visual. El aporte que hicieron los realizadores de películas –muchos de ellos extranjeros– en el periodo mudo al desarrollo y a la difusión del arte cinematográfico en el país es indiscutible. Lo que se pretende afirmar es que la construcción de imágenes raciales en el caso de las películas de ficción del periodo del *cine mudo* estuvo determinada por el sistema dominante de representación colectiva, vinculado a una estructura social y política tradicionalista, a la búsqueda idealista de una nación integrada y a un tipo de políticas sociales y culturales en las que la jerarquización racial de la imagen visual se aparecía como natural.

La relación entre una imagen esencialista de la nación y una imagen epocalista de la cultura –vinculada a la influencia extranjera– es, en tercer lugar, otro punto central para la comprensión del problema de la construcción de las representaciones raciales en el *cine mudo* colombiano. Los filmes de este periodo ofrecen una visión de sociedad que articula modelos cul-

turales extranjeros, por ejemplo en los vestuarios o las decoraciones de las casas, con un proyecto de imagen rural y bucólica del país que se identifica como propia –que tiene matices regionales en las relaciones entre *lo rural* y *lo urbano*– y crea una amalgama singular que permite estudiar el problema de *lo regional*, *lo nacional* y *lo transnacional*. Muchos de los productores, directores o camarógrafos, e incluso varias actrices y actores, que eran extranjeros o tenían ascendencia foránea, participaron de la construcción de esa combinación particular de modelos estéticos.

Y, finalmente, el conjunto de películas del periodo del *cine mudo* colombiano, desde la perspectiva del análisis de las relaciones entre cine, cultura e historia, debe contemplar la construcción de categorías de análisis que permitan comprender cómo se plasmaron estéticamente los modelos culturales, políticos y sociales que se han nombrado en esta propuesta, incorporando todo el problema de la construcción del discurso audiovisual en todas sus dimensiones. En este sentido, hay que determinar cómo en las películas de ficción del *cine mudo* en Colombia se reprodujeron uno o varios modos de ver, unas formas específicas de representación cinematográfica que determinaron la construcción de un tipo de representación de los sujetos, encarnados en personajes, que está acorde con la visión colectiva sobre el problema cultural e histórico dominante en ese periodo.

Conclusión

La perspectiva de investigación audiovisual que relaciona cine, cultura e historia, siguiendo las ideas de Natalie Zemon Davis, Marc Ferró y Pierre Sorlin; el enfoque de los ‘estudios visuales’; y los modelos de análisis de Robert Stam y Melvyn Stokes, presentada en esta reflexión analítica y ejemplificadas en la construcción de un marco de interpretación para un estudio de caso, permite comprender las formas como circulan por las sociedades modelos estéticos y codificaciones fílmicas que implican cuestiones ideológicas de imposición, adaptación, reproducción y resistencia cultural que, en el caso del cine, se vinculan directamente a procesos políticos nacionales y a relaciones transnacionales.

Sin duda, esta clase de análisis implica ante todo la comprensión de una perspectiva histórica *relacional*, dado que los fenómenos que vinculan

cine, cultura e historia sintetizan configuraciones en las que se articula *lo social*, *lo económico* y *lo político* con las formas de conocimiento, percepción y definición de *lo cultural*, en marcos temporales y espaciales diversos, cristalizándose en esquemas simbólicos que se vuelven dominantes y hegemónicos, pero que generan, al mismo tiempo, resistencias y conflictos, siempre enmarcados en procesos ideológicos complejos.

En este sentido, la perspectiva de investigación presentada busca que se reconstruyan históricamente las trayectorias imaginarias, de manera que posibiliten la comprensión de los usos y funciones sociales del cine como parte de sistemas más amplios de representación, y enfatizan en la cuestión de que la carga o el peso de las representaciones no están en las películas en sí, sino en la manera como la sociedad reproduce los códigos culturales. De ahí que se pueda redefinir la propia noción de ‘estereotipo cultural’, incluyendo el problema de la especificidad y del propio uso y función del estereotipo en contextos sociales diferentes.

Referencias

- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Berger, J. (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Brea, J. L. (2005). “Los estudios visuales: por una epistemología de la visualidad”. En: Brea, J. L. (ed.). *Estudios visuales* (pp. 5-14). Madrid: Akal.
- Burch, N. (1979). *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Caparrós Lera, J. M. (1997). *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.

- Crary, J. (2002). "Modernización de la visión". En: Yates, S. (ed.). *Poéticas del espacio* (pp. 129 - 146). Barcelona: Gustavo Gili.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2009). *Colección Cine silente colombiano (10 DVDs)*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Goyeneche Gómez, E. (2009). *Fotografía y sociedad*. Medellín: La Carreta Editores.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Leal, C. (2010). "Usos del concepto 'raza' en Colombia". En: Mosquera Rosero-Labbé, C.; Laó-Montes, A. y Rodríguez, C. (eds.). *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas negras* (pp. 389-438). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, CES, IDCARAN, sede Medellín y Universidad de los Andes.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2003). "Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual". *Revista Estudios Visuales*, 1.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- Stam, R. (1997). *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham and London: Duke University Press.
- Stokes, M. (2007). *D. W. Griffith's. The Birth of a Nation. A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"*. New York: Oxford University Press.
- Zemon Davis, N. (2000). *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press.