laFuga

Cine y visualidad

Historización de la imagen contemporánea

Por Vladimir Silva Oyaneder

Director: Robert A. Rosenstone
Año: 2013
País: Chile
Editorial: Finis Terrae

Tags | **Cine de ficción | Cine documental | Géneros varios | Cultura visual- visualidad | Representaciones sociales | Historiografía**

Cine y Visualidad. Historización de la Imagen Contemporánea, libro publicado por Ediciones Universidad Finis Terrae y presentado en Noviembre de 2013 por su autor Robert A. Rosenstone en el marco de la 33ª Feria Internacional del Libro de Santiago, es un texto que viene a acoplarse de manera crítica a la tendencia de pensar el cine históricamente. Esto en razón y a la luz de la teoría de la historia y los procedimientos metodológicos de dicha disciplina. Es por ello que uno de los aspectos que un lector interesado en la literatura sobre cine debe tener en consideración es que este no es un libro de cine, ni de la historia del cine, ni de teoría de cine. Por el contrario, es un texto que habla sobre la teoría de la historia y cómo ésta disciplina aborda el tema cinematográfico como una fuente o documento histórico científicamente válido.

El libro, separado estructuralmente en un prólogo y cuatro capítulos, es un estudio que aborda y toma como monumento solamente a un tipo de películas o, nada más que al llamado género histórico, para realizar una reflexión sobre el cine pensado históricamente. Deja, de esta forma, algunos cabos sueltos y no problematiza al cine en su total complejidad y diversidad temática. El prólogo, escrito por el académico chileno Pablo Marín y los dos primeros capítulos nos invitan reflexionar acerca de la historia contada a través del cine. Mientras que los dos capítulos finales abordan observaciones, comentarios y preocupaciones de Rosenstone.

En el prólogo Marín intenta adentrar al lector en ciertos aspectos, tanto metodológicos como procedimentales y contextuales, respecto al gesto histórico en el cine y a los estudios teóricos previos a los descritos por el historiador estadounidense. Intenta, de este modo, instalar la discusión y preparar a un lector no acostumbrado a leer textos teóricos sobre historiografía. Sus planteamientos suelen ser bastante claros y bien ejemplificados. Esta situación, no deja de ser menor dentro del texto, ya que el prólogo hace las veces de introducción e incluso tiende a explicar ciertos aspectos que luego serán retomados en profundidad por Rosenstone. Esta cuestión, nos hace pensar que el libro reseñado está pensado como material de lectura a un vasto público interesado en el cine más que a los especialistas provenientes de los estudios sobre historiografía. De todos modos, algunas de las reflexiones del historiador no dejan de ser polémicas y tienen la intención de llevar, si se quiere, al cine y también a la historia a un nivel de reflexión mayor al que fue llevado por Ferro o Burke en textos referidos al filme como una fuente de carácter factual.

Para Rosenstone, el cine representa una vía de gran audiencia que forma a los espectadores históricamente con mayor facilidad y masividad que la historia escrita. En él ve un medio capaz de problematizar procesos históricos y un método de aprender sobre la disciplina en un mundo donde lo visual se erige cada vez más rápido como mecanismo de aprendizaje. De ahí que tome al cine de reconstrucción histórica como el género a teorizar, ya que como él mismo ha indicado, el cine nos entrega un mundo mucho más cercano a nuestra realidad cotidiana. Desde aquí nace, sin embargo, la mayor objeción de los historiadores profesionales hacia el discurso cinematográfico utilizado como un

documento, principalmente porque para generar ese grado de aceptación y acercamiento, el medio técnico del cine debe crear una serie de dispositivos que se traducen en drama, puesta en escena, color, movimiento, sonido, en definitiva: ficción.

Éste hecho (la ficción), que para la historia escrita hace al cine contar historias más que hacer historia, es abordado por el académico, aludiendo al conocimiento de la teoría de la historia. Gracias a ello plantea que todo historiador sabe o debiese saber que hasta el más serio de los estudios históricos es también una narración y es también una manera de contar historias. No por nada, el cine histórico al igual que la historia escrita, emplea muchos de los mismos elementos utilizados por la historia tradicional. Es decir, toma datos del pasado y construye con esos datos una narración que provee una interpretación acerca de su tema. En consecuencia, lo que pone a la página y a la pantalla en el mismo lugar es que ambas involucran el uso de datos para pensar sobre acontecimientos y personas del pasado, y que ambas buscan un sentido allí; en resumen, ambas son historizadoras. Sin duda este es un punto que diferencia a Rosenstone del resto de historiadores que han instalado al cine en la discusión histórica, al plantear que de una u otra manera el cine histórico está estructuralmente pensado sobre un canon similar al de la organización de la historia escrita. Ambos relatos, por lo tanto, son una narración interpretativa de ciertos hechos, más que un acercamiento a lo que realmente ocurrió en el pasado. En este sentido, podemos decir, que la capacidad de la historia de acceder a lo real o verdadero se ha puesto en entredicho desde hace muchos años. De hecho, ya en los setenta Paul Veyne explicaba que la historia "es, ante todo, un relato y lo que llamamos explicación no es más que la forma que tiene la narración de organizarse en una trama comprensible" [1] . Dicho relato puede ser homologado a la construcción del cine histórico. De este modo, hay una especie de certeza u opinión común al respecto: la historia es un relato estructurado narrativamente al igual que otras formas de narración, una de ellas el cine.

Ahora bien, la pregunta que nos podríamos hacer a partir de allí es fundamental: ¿Qué ocurre con el cine que no reconstruye hechos del pasado? ¿Es también histórico? ¿Se podría historizar? ¿Sirve como fuente o documento? Lamentablemente, Rosenstone, no da una respuesta y su interpretación no trasciende más allá de las películas que recrean hechos históricos y que tienden, por lo tanto, a ser semejantes a la manera en la cual se estructura el relato de la historia. A partir de ahí, podríamos sostener que tanto los estudios realizados por Ferró y Ginzburg aún resultan ser muy contemporáneos, ya que más que reflexionar del cine de corte histórico o, solo hacerlo sobre ello, extienden su reflexión al cine en su total complejidad; tanto en variaciones temáticas como estructurales y expositivas. Por el contrario, lo que observamos en el libro *Cine y Visualidad*, es una mirada que reduce la interpretación histórica del filme a sólo un campo cinematográfico que (re)presenta cierta conexión evidente con el campo de la historia.

Esta mirada, entonces, nos lleva a pensar que en el estudio del cine como fuente aún hay un largo camino por problematizar. De esta forma, incluso Ferro ha planteado que el cine nos forma y nos deforma al mismo tiempo y que nuestra visión de la historia se acerca más al relato ficcionado del cine que a una interpretación factual de esa representación. En este sentido, el método que propone Rosenstone no podría pensar históricamente el cine de ficción no-histórica. Teniendo en cuenta y considerando que éstas son películas que no intentan una reproducción histórica desde ningún punto de vista. Qué ocurriría, entonces, con una película como *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang, que cuenta la historia de un hombre que asesina y viola niños. Este filme no está reconstruyendo hechos históricos y su relato no está pensado ni estructurado de la misma forma con que la historia organiza una explicación. Sin embargo, en ella se muestra cómo funcionaba la Alemania de los años treinta. Es decir, que la utilización de un hecho de sucesos, que no es histórico, pero que es exacto, permite hacer historia. De ahí que Ferro haya llegado a proponer que "uno puede llegar a plantearse si no será precisamente que los hechos no históricos sirven de síntoma y los síntomas permiten conocer las enfermedades, las enfermedades de la sociedad, las enfermedades del poder. Y los males del poder y de la sociedad son historia" [2] .

En rigor, el cine tiende a pensar la sociedad de su tiempo, pero en esa reflexión sobre su contemporaneidad también está relacionada la concatenación de hechos que nos llevan vivir este presente y no otro. Por tal razón, fijar la mirada solo en el cine de reconstrucción histórica como una ventana al pasado, como ha planteado Roenstone, llevaría a pensar la historia a través del cine con una mirada alejada del funcionamiento procesual de la realidad. De ahí que Foucault haya insistido, en los textos sobre la ilustración que no le interesa el siglo XVIII porque allí esté el problema de la

Aufklärung sino, por el contrario, porque allí reencontramos el esquema histórico de nuestra modernidad [3] . El pasado por tanto, creemos, no se puede pensar desapegado de una interpretación sobre el presente y, en ese contexto, realizar una reflexión que solamente pose su mirada sobre el cine que reconstruye el pasado sesga una posible interpretación crítica de la historia pensada a través del cine.

Desde otro punto de vista, uno de los aspectos más interesantes y novedosos que plantea el libro mirado en su totalidad, es el hecho de otorgar un carácter preponderante a la construcción del discurso cinematográfico. Esto quiere decir, que en él hay una categorización bastante substancial de tres modos de representar la historia en la pantalla. A ellos, Rosenstone les denomina *la historia como drama*, *la historia como documento* y *la historia como experimento*. Cada una de ellas constituye un modo distinto de pensar la historia y pensar el lenguaje del cine. Esta denominación, sin embargo, no es otra cosa que las categorías utilizadas por los críticos de cine desde los años sesenta, vale decir, *el cine clásico*, *el documental* y *el cine moderno* respectivamente. No obstante, lo más sugestivo de esta clasificación es el reconocimiento de tres modos diferentes de pensar y representar la historia de manera visual.

Así, la historia como documento, esboza el norteamericano, tiende a ser más confiable para los historiadores que la historia como drama, ya que presenta un discurso comprobado por testigos y especialistas, mezcla además, imágenes del pasado con entrevistados hablando sobre el presente. Esto hace parecer que a menudo se nos ofreciera una ventana hacia un pasado "real" o hacia dos mundos. Pero esos mundos comparten, entre ellos y con la historia como drama, una estructura idéntica y una narración equivalente. Cuestión que es ratificada por seis puntos que, según Rosenstone, se aplican igualmente a la estructura del filme dramático y del documental.

Los más interesantes son los que guardan relación con el relato, allí expone que tanto en el documental como en el drama la historia presenta un inicio, un desarrollo y un final. Dejando la sensación de que la sociedad siempre va hacia un lugar mejor. En otras palabras, opera la idea de progreso tan importante para el positivismo. Otro aspecto significativo, está relacionado con los procesos históricos, siendo éstos siempre personalizados. Eso quiere decir, que la solución de los problemas personales de los protagonistas tiende a reemplazar la solución de los procesos históricos. Para ser más exacto, lo personal se convierte en una forma de evitar los problemas sociales a menudo difíciles de ser tratados por una película industrial. Un buen ejemplo de ello, es el filme *El último emperador*, en donde la felicidad de un hombre reeducado representa a la totalidad del pueblo chino. Asimismo en un documental sobre la segunda guerra mundial, la muerte de Hitler indica el fin de la beligerancia y de los conflictos en occidente. Por último, explica el autor, la historia como drama presenta el discurso histórico como un relato cerrado y simple. En él todo es coherente y todo es seguro, no hay lugar para los condicionales o las hipótesis y nunca son explorados los análisis o teorías respecto a un hecho, por ende, todo es naturalizado y todo es lineal. En la historia como documento ocurriría lo mismo. Aunque hay varios testigos y comentaristas no hay controversias demasiado profundas y el efecto de ello es parecido al papel que ocupan los antagonistas en el cine de ficción: realzar las cualidades del héroe. En último caso, los puntos de vista alternativos no presentan un mayor impacto que el de servir para subrayar la solidez y verdad del mundo o el argumento central. Por otro lado, tanto la ficción como el documental utilizan la retórica fílmica para dramatizar y emocionalizar la historia. A través de los actores o los testigos históricos, nos presentan la historia como triunfo, alegría, sufrimiento o heroísmo utilizando el primer plano al rostro humano, el montaje, o el poder de la música, o los efectos de sonido, etc.

El problema esencial entre estas dos formas de entender el cine, ambas clásicas dicho sea de paso, es que algunas de ellas deforman la visión histórica irreconciliablemente. Ya que muchas veces no son exactas, tergiversan los hechos e inventan algunos en pos del drama. En este caso, Rosenstone plantea que dichas películas deben ser catalogadas como un mal intento de reproducción histórica. En este sentido, no podría superar los estudios de Ferro o Ginzburg, ya que, al no interpretar el cine desde el presente, se pasaría por alto la deformación histórica que implica la ficción. Si bien, ni el cine, ni la historia escrita son espejo de la realidad, Rosenstone recalca el hecho que el cine nunca puede ser una réplica exacta de lo que ocurrió. Por supuesto y, como ya se ha mencionado, la historia escrita tampoco. No obstante, agrega que en ésta última el recuento histórico debe basarse lo más posible sobre lo que sabemos ocurrió literalmente.

Por último, el historiador estadounidense, observa que la historia como experimento o cintas realizadas en oposición a Hollywood, son obras analíticas, distanciadas y multicausales. Esto quiere decir, que este tipo de filmes no sólo hablan del pasado, sino también realizan una reflexión crítica sobre el presente. De ese modo se abre una ventana no solamente al pasado, sino que por el contrario, a una forma distinta de pensar ese pasado. Por lo cual, tiende a vincular esa manera de concebir el cine a las formas críticas que propone la historia escrita no oficial. A pesar de ello y por mucho que planteé que el cine como experimento tiene la capacidad de volver sobre el pasado con mucho más rigor, precisión y profesionalismo que el cine convencional, Rosenstone, le quita crédito describiendo que es tal el parecido del cine experimental a lo que él llama "historia escrita seria" o historia académica que cualquier idea nueva sobre el pasado que nos ofrezcan las películas experimentales tienden, como la historia escrita, a renunciar a las grandes audiencias que el cine convencional cautiva. Desde ahí, el autor del libro hace un llamado a sus compañeros de profesión a no dejar de reflexionar sobre el cine histórico convencional como un medio para expresar un significado del pasado. Y a que todo historiador debiese aprender a leer el cine industrial y sus códigos, porque de no ser así estarían entregando el sentido histórico más amplio a otros, muchos de los cuales solo querrían lucrar con el pasado. Peor aún, podríamos agregar, someternos a una interpretación que totalice el sentido de la historia.

Desde esta perspectiva, creemos que el enfoque de la *historización de la imagen contemporánea* que propone Rosenstone, debería estar ligada, —en razón del reconocimiento hacia la capacidad que ha tenido el cine como experimento de crear un relato que se desapega de la historia oficial y reflexiona críticamente sobre el pasado, el presente e incluso construye hipótesis sobre el futuro— a una teoría que procure buscar un método de emancipar históricamente al espectador que, en palabras de Rancière, *ve y no sabe ver*, más que intentar hacer una reflexión sobre la capacidad que tiene el cine de ser un documento histórico en sí mismo. Dichos estudios, ya han planteado un camino común al respecto y hay ciertas certezas de que el cine, como toda representación cultural, es histórico y tiene la capacidad de ser historizado. No es casualidad, por lo tanto, que en los años ochenta Ferro haya llegado a plantear que la imaginación del hombre es tan historia como la historia.

Notas

1

Paul Veyne: Cómo se escribe la historia, Fragua, Madrid, 1972

2

Marc Ferró: Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine, Film-Historia, Vol. I, No.1, 1991

3

Michel Foucault: Crítica y Aufklärung, Revista filosofía-ULA, 8, 1995

Como citar: Silva, V. (2015). Cine y visualidad, *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cine-y-visualidad/730