

Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia

Julia Tuñón*

Resumen

El cine es un producto cultural y las películas expresan las ideas del momento y lugar en que se producen. Así las cosas, mediante un análisis específico los filmes pueden ser una fuente importante para la historia de los imaginarios, de las ideas o de las mentalidades. En este trabajo se trata este punto y se plantean algunas de las características propias de dicho análisis.

Palabras clave: películas filmicas, cine, fuente histórica, historiografía, método histórico.

Abstract

The film industry is a cultural product, and movies express the ideas of the times and places that allow for their existence. Therefore, through specific analysis films can become an important source for the history of collective imagination, of ideas or mentalities. In this article we will argue this notion and will point out some of the traits pertaining to said analysis.

Keywords: films, cinema, historical source, historiography, historical method.

La diversidad de los testimonios históricos es casi infinita. Todo cuanto el hombre dice o escribe, todo cuanto fabrica, cuanto toca puede y debe informarnos acerca de él.

MARC BLOCH

Michel de Certeau (1973: 8) describe el asombro de Robinson Crusoe ante el vestigio de un pie desnudo en la arena de su isla. Lo compara con el que sufre el historiador cuando se encuentra ante las señales del pasado. El otro aparece solamente como un resto de algo que ya está ausente, pero nada más a partir de este vestigio se puede construir una interpretación que explique ese mundo perdido, propósito de la historia, finalidad de la historiografía.¹

Las viejas películas de cine son también huellas que permiten reflexionar acerca de una realidad que ya no existe. En primer lugar, provocan esa perplejidad a la que Edmundo O’Gorman se refería en sus clases como un detonador de la investigación. Como muchos otros documentos, los filmes ofrecen señales más que evidencias: señales que el historiador de este siglo de imágenes en movimiento no puede excluir.

Los filmes ofrecen un testimonio de la cultura de quienes los realizan. Devienen así una fuente para la historia. Como todas, esta fuente tiene problemas propios. El más evidente es que el texto fílmico se construye con un lenguaje de difícil interpretación, y se supone que el

* Investigadora, Dirección de Estudios Históricos, INAH (juliatunyon@yahoo.com).

¹ Decía Marc Bloch (1975: 57) en 1941: “La primera característica del conocimiento en los hechos humanos del pasado y de la mayor parte de los del presente consiste en ser un conocimiento por huellas, para usar la feliz expresión de François Simmiand”.

conocimiento sólo transmite por la letra escrita, de modo que el cine –hecho de imágenes en movimiento– parece excluir tal reflexión.

A pesar de esto, el tema se ha impuesto. Manuel Tuñón de Lara escribió hace 20 años que “el documento cinematográfico ha adquirido ya rango de fuente de la historia; con él se pueden hacer exploraciones retrospectivas que ya alcanzan casi ochenta años” (Tuñón de Lara, 1973: 36). Lo anterior es posible por un concepto de historia que propicia el estudio de temas, perspectivas, sujetos, métodos, fuentes y problemas que dan a la musa Clío la posibilidad de vivir nuevas experiencias: el invento de los hermanos Lumière ha sido, sin duda, un acicate para la reflexión del pasado a partir de las figuras de luz proyectadas en una pantalla. Sus posibilidades para la historia datan de 1898, cuando el cine tenía apenas tres años y Boleslas Matuszewski, fotógrafo del zar de Rusia, escribió:

La fotografía animada habrá dejado de ser un simple pasatiempo para convertirse en un método agradable para estudiar el pasado. Y ya que permite ver al pasado directamente, quizá eliminará, por lo menos en ciertos aspectos importantes, la necesidad de la investigación y el estudio [...] El cinematógrafo quizá no registre el total de la historia, pero por lo menos esa parte que nos da es incontestable y absolutamente verdadera (Matuszewski, s.f.: 21-25).

La pretensión de Matuszewski se apoya en el concepto positivista de la historia –dominante en esos años– y en la consideración del cinematógrafo tan sólo por su valor científico. Las “vistas” muestran escenas breves de la vida cotidiana, como la salida de obreros de una fábrica o el recorrido de un tren. A un cine “objetivo” corresponde una historia “objetiva”. Con el paso del siglo se modificaron los propósitos tanto de la historia como del cine, lo que una vez más propició el encuentro (Tuñón, 1999).

En el siglo xx el interés de la musa Clío pasó de lo que “objetivamente sucedió” a la interpretación que recuperaba lo humano en el tiempo: el historiador adquirió –a decir de Lucien Febvre (1970) respecto a Bloch– vocación de ogro: al oler la carne humana, sabía que ahí estaría su presa. En este sentido se desarrollaron otras escuelas, métodos, temas; se atendió a la imaginación, los efectos y las actitudes mentales; se trabajó con otras preguntas y otra sensibilidad, con otras fuentes y situaciones, y se abordaron los vínculos entre lo público, lo privado y lo secreto, lo excepcional y lo cotidiano, lo

concreto, lo simbólico, los cambios y las continuidades, los seres humanos “públicos” y los “sin historia”, los usos sociales y la ideología dominante, pero además los vínculos entre todas esas esferas. El tiempo se concibió como un mecanismo que teje la trama de los procesos humanos y se observan sus ritmos dispares, sus duraciones propias y tanto las diacronías como las posibles sincronías.

Lo anterior demanda una actitud particular ante los testimonios: se impone buscar nuevas fuentes y preguntarles nuestras dudas, pero también interrogar a las tradicionales de otra manera. El profesional de Clío se concentra en el problema elegido y construido por él, y atiende situaciones humanas que demandan una explicación porque no son evidentes; ya no es posible imaginar que la historia permita mostrar desnuda a la realidad, o que con una película se pueda abrir una ventana al pasado, como quería Matuszewski. Ahora se ha convertido en una disciplina que construye sus objetos de conocimiento en los territorios por los que transita, los rastrea de diversas maneras y los expone y describe con diversos recursos, pero siempre con la finalidad de explicar una situación humana. No hay recetas para lograrlo: depende de los problemas y de las fuentes a disposición.

El historiador buscará sus métodos y técnicas de acuerdo con el problema a dilucidar, mas nunca debe olvidar la propia pasta de su fuente y, en el caso que se comenta, que las películas expresan discursos contruidos en lenguaje cinematográfico, que tienen un vínculo esencial con su contexto: una relación siempre problemática.

¿Cómo se ha incorporado el cine como fuente para Clío? No desde una historia ilustrada, sino a partir de las imágenes. Paul Smith ubica el avance del análisis del cine desde la reflexión histórica en la década de 1960 (Smith, 1976: 1-4), cuando Georges Sadoul (1961a-c) escribió varios artículos en *L'Historie et ses Méthodes*, de Charles Samaran (1961). Para Martin Jackson (1983: 38) los historiadores nacidos entre las décadas de 1930 y 1950 crecieron cuando el cine ya era una presencia cotidiana y fueron los que iniciaron su estudio. Marc Ferro expresa la posición de que lo no visible en la sociedad se filtra en la ficción filmica y permite su análisis. Para él, cualquier película es siempre desbordada por sus contenidos.² Poco a poco han aparecido más trabajos que atienden la interrelación entre el cine y la sociedad, en tanto que la influencia de

² Sus obras más conocidas son *Analyse de film. Analyse de sociétés* (1975) y *Film et Histoire* (1976).

la semiótica y el psicoanálisis se han dejado sentir con fuerza. Robert Rosenstone (1995) reconoce la importancia de Hayden White, Paul Ricœur, P. Ankersmith y Jacques Derrida (Caparros y Alegre, 1996: 58) para sus reflexiones, aunque resulta claro que la mirada del historiador es propia. En México, Emilio García Riera,³ Jorge Ayala Blanco (1968, 1986a-b) y Aurelio de los Reyes (1981-1993, 1987) han construido un piso en el que se apoya una historia cada vez más abordada.

Aunque existe una gran tentación para aceptar el encuentro entre el cine y la historia, la academia ha experimentado dificultad para incorporarlo y parece haber una gran suspicacia en torno a su posibilidad.

El argumento central de este ensayo es que el cine puede ser una fuente para la historia, dado que las películas son textos inteligibles que se pueden descifrar. Como en la consulta de cualquier fuente, el historiador construye el problema con sus preguntas, la manera en que organiza su mirada, el bagaje desde el que aborda un filme, la teoría previa con que prepara la interpretación. Como en el uso de cualquier fuente, es necesario el respeto a la información obtenida, el rigor en cuanto a las conclusiones y el uso de un aparato crítico. Y como la mayoría de los documentos, las películas no se realizaron con la pretensión de hablarnos de los hombres y las mujeres de su tiempo, nuestros abuelos. Somos nosotros, mirones irredentos, los que las forzamos con nuestros problemas y nuestras preguntas.

Como historiadores, la mirada que hacemos del filme es propia: no se semeja a la del crítico, la del semiólogo ni la del psicoanalista,⁴ porque se adecúa al propósito que nos sostiene y que Marc Bloch (1975: 35) definió –mejor que nadie– al decir que el historiador tiene en la carne humana a su presa. Al historiador lo preocupan los procesos humanos en el tiempo, la relación entra el tema que estudia y su contexto; construye los modelos de análisis a partir de la realidad que analiza y utiliza la teoría como un servidor para el análisis

³ Su obra más conocida, *Historia documental del cine mexicano*, empezó a editarse en 1969, con una edición más reciente, en 18 volúmenes, por parte de la Universidad de Guadalajara (1992-1997).

⁴ En la perspectiva de la semiótica, la tendencia es estudiar los filmes como objetos en sí mismos, centrándose en el propio lenguaje y en sus relaciones internas, en busca de los códigos que le dan su sentido y, a menudo, se aíslan del contexto en que se producen. Es necesario señalar que hay diversas posiciones al respecto. Desde el punto de vista del psicoanálisis, se ha considerado a las cintas como expresión de un inconsciente colectivo que pone en evidencia una estructura de la psique que se considera eterna y universal, pero también se sitúa imaginariamente en el diván al autor o al personaje de un filme. La perspectiva del crítico, por otra parte, se dirige a orientar a sus audiencias sobre los filmes que verán.

y no como un fin en sí mismo. En suma, busca realizar un análisis que lo lleve a interpretar, para así entender y explicar una situación humana en el tiempo.

No existen recetas para la utilización de esta fuente, pues esto depende del problema a investigar. Cada proyecto requiere del diseño de un modelo adecuado, porque cada cinematografía es particular, tiene sus propios problemas y cada historiador construye un problema particular. Conviene aclarar aquí que mi perspectiva se encuentra pautada por el trabajo con el cine clásico mexicano, las películas de la llamada “edad de oro”.⁵

Como toda fuente, el cine posee sus límites. El más evidente es que no refiere al mundo real, sino al de la imaginación; pertenece al orden de las representaciones. Lo anterior es válido tanto para el cine de ficción como para el documental (noticieros incluidos), aunque éste pretenda ser una exposición objetiva de un tema. John Grierson, creador del documental, lo definió como un “tratamiento creativo de la realidad” (*apud* Jackson, 1983: 26). Como su nombre lo indica, las películas de ficción tienen un argumento ficticio, el cual puede basarse o no en un hecho real y es representado por actores. Éstas pueden considerarse el cine por antonomasia y parecen ser más evidentemente manipuladas. Sin embargo, el hecho de que el cine cuente ficciones no significa que refiera falsedades, porque, como ha dicho Jean Louis Comolli, “la obra es un tejido de ficciones; por lo tanto, en la medida en que no es una ilusión pura sino una mentira reconocida como tal, requiere ser tomada como verdadera” (*apud* Orellana, s.f.: 16).

En general, para la historia ha sido más fácil aceptar el valor del cine documental, porque sus imágenes ilustran los sucesos consagrados por su carácter público y parecen objetivos. Por ejemplo, los noticieros muestran a los actores de la vida pública. También en los filmes de ficción se privilegian los objetos concretos que aparecen en pantalla: nos sorprende reconocer las calles, los edificios de la ciudad, la moda que usaban nuestros ancestros. En cambio, las historias ficticias que cuentan las películas con luces y sombras, surgidas del folletín y de la novela rosa, de las historias de aventuras, de terror o de gánsters, han despertado suspicacias porque parecen decir cosas poco serias y, por derivación, se piensa que no se pueden trabajar con rigor, suponiendo que el rigor radique en los temas y no en los métodos.

⁵ Por “edad de oro” me refiero al cine clásico mexicano que se desarrolló, *grasso modo*, entre la década de 1930 y principios de la de 1950.

El lenguaje fílmico

Uno de los problemas para abordar el estudio del cine es que en nuestra cultura el conocimiento se ha fijado en las palabras más que en las imágenes. Cine e historia tienen una manera muy diferente de vincularse con el mundo. El saber histórico se ha conocido y transmitido a través de documentos escritos y leídos; aun cuando sean entrevistas, por lo común se transcriben. La lectura implica una forma de reflexión propia: se puede subrayar o marcar el texto, detenerse para pensarlo, volver atrás la hoja, comparar o verificar la información con la que ofrecen otros documentos. Se ha asociado con el raciocinio, e incluso parece que el paso de la lectura sonora a la silenciosa incidió en la manera de pensar. La permanencia de lo escrito permite la acumulación del conocimiento, al grado de convertirse en el conocimiento por antonomasia. Vico y Condorcet planteaban el inicio del alfabeto como el de la cultura, porque escribir las ideas permite reflexionarlas y salir del símbolo y la metáfora religiosa que convoca la fe.

En la cultura oral el poder político radica en el grupo que controla el discurso, mientras que el alfabeto y la lectura generalizada permiten realizar la crítica de una manera más amplia. El cine se constituye por imágenes, sonidos, símbolos, metáforas y estereotipos organizados, de manera que se convoca a la emotividad y se reduce la razón crítica. Parecería que las películas no pueden mirarse desde la racionalidad ni el espíritu crítico en que se apoya nuestro concepto del conocimiento. Incluso la visión de los videocasetes, mediante los que se puede mirar una secuencia varias veces, casi como leyéndose, es diferente al trabajo con un texto impreso. Para trabajar el cine desde la historia se necesita una labor de traducción.

¿Cómo se ha organizado el lenguaje cinematográfico? En 1895 el cinematógrafo capturaba figuras y “vistas”, pero en 1897 Georges Méliès introdujo la fantasía y los trucos de cámara, con lo que se inició un proceso que fue, para decirlo con Edgar Morin (1984: 399), “de la cinematografía al cine”. El lenguaje propio se forma con imágenes en movimiento ligadas al sonido (ruidos, voces y música), proyectadas en una pantalla; imágenes organizadas por la edición, los encuadres y movimientos de cámara que transmiten emociones y permiten narrar historias (*stories*) similares en sus contenidos a las de la novela del siglo XIX. Se trata de un lenguaje conformado por símbolos. La recepción se hace en un ambiente particular, en un espacio oscu-

ro y silencioso donde muchas personas se encuentran solas con sus fantasías y experimentan una exaltación emocional muy similar al estado onírico.

La similitud con el mundo de los sueños –al cine se le llama “fábrica de sueños”– se debe al carácter animado que adquieren los objetos y los fenómenos naturales a través de la lente de la cámara, que parecen actuar impulsados por una voluntad propia; esta similitud también es propiciada por el hecho de que el tiempo y el espacio fílmico son flexibles: la narración suprime los ratos muertos y permite al espectador hallarse de manera simultánea en diferentes momentos y en varios lugares, lo cual propicia la ilusión de libertad, ubicuidad y omnipotencia común en los sueños (Morin, 1961). La imagen cinematográfica no convoca a la razón, sino a la emotividad; expresa y convoca las fantasías comunes en cada sociedad y lo hace de una manera sugerente, lo que provoca gran entusiasmo entre sus espectadores.

Sin embargo, a pesar de lo abstracto que parece este carácter fantástico que despierta el cine, las películas son hechas por una industria que demanda recursos técnicos, financieros, legales, y de muchas personas que trabajen en ella, lo que conlleva conflictos laborales y personales. Ciertamente, el glamur que asociamos con la pantalla a menudo acaba en el barro.

El proceso implica también el desarrollo de los aspectos comerciales, que se inicia con la exhibición ambulante, pasa por los Nickel Odeons y llega a organizarse en los grandes circuitos de distribución y exhibición, los aspectos industriales que permiten el desarrollo de Hollywood y de la “fábrica de sueños” en muchos países, así como su uso para influir en las ideas de las masas, tema del que estaban muy conscientes Lenin, Trotsky y Stalin, y que ha provocado múltiples discusiones acerca de la influencia moral del cine, incluso vertidas desde El Vaticano. El lenguaje fílmico se desarrolla de manera notable, pero también lo hacen el aspecto comercial, la industria, la ciencia y la tecnología que lo permiten. Todo esto influye en las películas. El cine abarca, entonces, terrenos diversos; por eso, en un intento por incluirlos a todos, ha sido llamado una industria cultural.

En este azorado proceso, y dado que es evidente que las películas transmiten ideas y valores, no pueden pensarse más como un reflejo objetivo del mundo, sino como una representación, y como tal dejan de ser neutras para transmitir significados diversos. En la actualidad es evidente que los filmes son construcciones culturales que no sólo transmiten información, pues



también participan de modo activo en el mundo de las ideas. El cine no es una realidad cruda, sino un discurso cocinado que se construye de manera determinada e influye en su sociedad. Y aunque el cine no copia la realidad, sí provoca la ilusión de certeza; por eso conjuga dos situaciones opuestas: por un lado convoca a la certeza, al “yo lo vi, es cierto”, y por el otro, “no lo creas, son inventos de luz y sombra”. Un lado convoca a creerle todo y el otro a no creerle nada. Esta situación debe mucho al sentido de toda imagen, que está a medio camino entre lo real y la ficción.

Por todo esto es importante entender la configuración del lenguaje fílmico. Los géneros⁶ tienen sus propias convenciones y en su lógica interna las situaciones fílmicas son creídas, aunque no tengan correspondencia con la vida real. Los estereotipos⁷ son

⁶ Por “género cinematográfico” se entiende un conjunto de filmes que cuentan con un esquema, símbolos y estereotipos comunes y que por eso se pueden estudiar como una unidad de análisis.

símbolos contundentes que permiten el reconocimiento por parte de las audiencias, si bien en ellos se expresa asimismo un sistema de valores, se manifiesta la cultura y, por lo tanto, son elementos inteligibles para los historiadores. Las películas narran historias inventadas, como las novelas, y en la selección de anécdotas y su organización se ponen en juego los supuestos culturales, lo cual es posible ver o decir en cada época, convirtiendo al filme en una representación, en una construcción cultural.

Roger Chartier plantea que las ideas no pueden mantenerse en la abstracción y que es necesario que se concreten en representaciones. Aunque él trabajó los siglos xvii y xviii en Francia y España, la amplitud de la categoría que propuso permite utilizarla para otras realidades, entre otras las fílmicas (Chartier, 1992; Goldman y Arfuch, 1996). Para Pierre Sorlin las películas “no son tajadas de vida; son discursos construidos según reglas escritas” (Sorlin, 1985: 250). ¿Cuáles son estas reglas? Quienes hacen los filmes toman elementos objetivos para construir un modelo, seleccionan aquello que les es “visible”, lo reorganizan y crean un mundo paralelo, una construcción imaginada de éste. El propio lenguaje cinematográfico, su forma de narración, la estereotipación que le resulta peculiar, convierte a las cintas en otra forma de realidad (*ibidem*: 245). Por eso es fundamental la atención al contexto en que se producen las cintas, porque sólo analizándolas en su caldo de cultivo adquieren sentido. Recuérdese que la mirada del historiador no es la del semiólogo.

Las películas de ficción expresan su cultura y también la construyen, transmiten ideas y prácticas sociales, actitudes y conceptos que reciben e integran de alguna manera sus audiencias. Marc Ferro (1980: *passim*) ha dicho que los filmes son agentes de la historia. En algunos casos las películas esconden una manipulación expresa por parte de los grupos con poder, aunque está claro que un filme siempre debe mediar con las ideas y las prácticas de vida de sus públicos. Veremos esto después.

Estas cintas no se hicieron para ser carne del historiador: intentaban distraer y divertir. Somos nosotros quienes debemos darle una lectura particular, como sucede con las otras fuentes que utiliza el historiador. Se trata, como dice Bloch (1975: 62), de esos “indicios que, sin premeditación, dejan caer el pasado a lo largo de su ruta”.

⁷ Se trata de una simplificación de los personajes, sea por omisión, reducción o deformación. Una vez establecido, un estereotipo estandariza, exagera, simplifica y tiende a reificarse.

Territorios de confluencia entre cine e historia

La película es una construcción cultural; *ergo*, es una manifestación de su tiempo; *ergo*, es necesario verla en relación con él. La mirada del historiador debe tomar en cuenta el lenguaje del filme, pero éste no puede agotar su mirada. La del historiador no es similar a la del anatomista que mira su objeto como un universo en sí mismo. Se parece más a la del fisiólogo que busca las relaciones con el cuerpo del que forma parte.

Si hubiera que colocar el análisis de las películas en alguna especialidad de la historia, podría hacerse en la de la cultura o en la historia social o de las mentalidades, pero si se analiza la representación del Estado en los filmes se incursiona en la arena política. Chartier plantea la tendencia de la historia a pasar de la historia social de la cultura de la sociedad (Chartier, 1992: 53 y ss.). ¿Acaso no es más ancho pensar en la historia como en un hermoso campo cruzado por todo lo que constituye la “carne humana”?

El cine abre al historiador varios campos de interés. Román Gubern (1983: 42) escribió que “la historia del cine se nos aparece como un poliedro que propone una historia estética o historia de las formas, una historia tecnológica, una historia ideológica, una historia sociológica, una historia industrial, etc.” y se impone, por lo tanto, confrontar la integración del devenir cinematográfico en el complejo tejido histórico de los pueblos y de sus instituciones. Robert C. Allen y Douglas Gomery (1993: 53-54) han visto cuatro posibles líneas: la historia estética del cine, la tecnológica, la económica y la social. Se puede hacer historia del cine, pero también es posible partir de sus productos; es decir, de las películas, para entrar en el mundo de las ideas a través de sus representaciones. Su análisis permite elegir entre muchos temas posibles, porque en las películas se tratan casi todos los asuntos que desvelan a los humanos: será la elección del historiador la que ponga la lente en un aspecto y construya a su alrededor un problema. Doy algunos ejemplos: las ideas en torno a las clases sociales y sus relaciones, las razas o etnias, las profesiones, el Estado y el poder político, los géneros sexuales, el amor erótico o fraterno, la propia historia. Siempre serán las ideas en torno al tema que se haya elegido; por ejemplo, no accederemos a la vida de los obreros reales, sino a su representación. Para eso es importante conocer el lenguaje y las convenciones cinematográficas.

Al analizar un filme, conviene atenderlo en su proceso completo, que va de su fabricación a su consumo.

Al tomar en cuenta el circuito de productor a espectador, observamos que en la situación actual el aspecto de la recepción es el más difícil para el análisis, porque los rastros que dejó la experiencia de la sala oscura son más fugaces que el filme, el cual, de mejor o peor manera, puede conservarse.

Con el material filmico se puede hacer análisis cuantitativo o serial, porque existe en cantidad suficiente y calidad similar; es decir, permite cubrir los requisitos de continuidad y homogeneidad. Sin embargo, también el análisis cualitativo parece fundamental. Se impone a partir de lo específico de la fuente: el filme, pero siempre como parte de un contexto que le otorga su carácter y nos permite tal análisis. Marc Ferro afirma (1974: 246) que es importante “partir de la imagen, de las imágenes. No buscar sólo en ellas ilustración, confirmación, o mentís de otro saber, el de la tradición escrita. Considerar las imágenes tal cual, aunque sea para invocar otros saberes, para captarlos mejor”. El historiador usa a la película como medio para contestarse las preguntas propias, aquellas que quieren hacer inteligible al mundo humano.

El cine transita por diversos territorios que la historia ha penetrado en el último siglo: lo público, lo privado y lo secreto. La película nos permite observar cómo cada sociedad se observa a sí misma, muestra su cultura, entendida como lo quiere Burke.⁸ La pantalla refleja con amplitud la mentalidad de los hombres y mujeres que realizan los filmes.

El concepto de mentalidad remite a un conjunto de ideas no conscientes ni sistematizadas; alude a las emociones, los valores, los afectos y temores, y se traduce en comportamientos, rituales, prácticas y actitudes, aceptaciones y rechazos, muchas veces sin una consistencia aparente; es colectiva, aunque no homogénea, y se ejerce en la vida cotidiana. En la mentalidad no predomina el intelecto.⁹ Chartier (1992: 23) lo define como la serie de “[...] condicionamientos no conocidos e interiorizados que hacen que un grupo o una sociedad comparta, sin necesidad de que sea explícito, un sistema de representaciones y un sistema de valores”.

⁸ “[...] se entiende en un sentido lato que incluye la vida cotidiana de la gente común, los objetos materiales de los que se rodea y las diversas formas de percibir e imaginar su mundo” (Burke, 1993: 106).

⁹ Escribe Philippe Ariés (1988: 197-198; la traducción es mía): “[...] la historia de las mentalidades nos hace [...] descubrir que dentro de nuestra cultura actual donde triunfa la racionalidad de la escritura subsiste escondida, no consciente, la antigua oralidad como formas que sobreviven camufladas”.

La mentalidad convive, en mayor o menor armonía, con la ideología;¹⁰ la acepta y se integra con ella en mayor o menor grado. Ésta ya no se observa como una estructura (o superestructura) impuesta en forma vertical y absoluta por un grupo de poder para inocular a las masas sus contenidos, ya que para influir a las personas debe penetrar en las ideas previas: para alcanzar el consenso y quizá entonces obtener fuerza o hegemonía, se necesita hacer acopio de recursos diversos (Sorlin, 1985: 19-21).

El mundo de las ideas aparece así como una arena de lucha atravesada por información variada, con productos culturales de diverso tono y carácter, desde los que se asocian con la manipulación ejercida por los grupos de poder –el Estado, la Iglesia o de otro orden– hasta las creencias morosas con que se forman los sujetos. Además, es evidente que los seres humanos encuentran múltiples caminos para hacer una lectura personal de los mensajes que reciben desde su propia situación, ya sean de clase, género, generación, etnia, religión o profesión. Los sujetos concretos reinterpretan la ideología dominante desde sus propios contenidos, desde la propia vida, y así la ideología se filtra en función de prácticas sociales, tradiciones, costumbres y hábitos plurales a cualquier sociedad. Resistencia y conformidad pueden ser simultáneas: los seres humanos nunca son del todo libres, pero tampoco están cooptados por completo. La tradición y las innovaciones conviven; no se separan tajantemente. Mediante ajustes, arreglos, resistencias y aceptaciones se construye la cultura como forma de vivir la vida. De esta manera el cine actúa con su público.

Chartier dice que cada texto tiene una organización y un principio de clasificación propio que asegura su transmisión y permite ser interpretado por su destinatario de acuerdo con sus propias prácticas sociales. Para él, la historia cultural analiza la construcción de la significación y reside “[...] en la tensión que articula la capacidad inventiva de los individuos singulares o de las comunidades de la interpretación [...] con los estreñimientos, normas, convenciones que limitan lo que le es posible pensar y enunciar” (Chartier, 1992: IX-X). La cuestión central de la historia cultural es, entonces, la articulación entre obras, representaciones y prácticas. Para el análisis es válido aislar algunos de estos conceptos en juego, pero no se debe

¹⁰ Sistema de ideas, imágenes, conceptos, valores que emergen de una sociedad dada y cumplen en ella una función adecuada para un grupo de la misma.

olvidar que en la práctica social estas situaciones se dan interrelacionadas.

Las películas son más que un depósito de imágenes o de información: muestran un campo de tensión donde campean diferentes tipos de ideas existentes en la sociedad, que es su savia. Sin quererlo, rebasan su propósito de divertir: son una fuente que da cuenta de la manera de observar y de observarse de un grupo humano en un tiempo determinado. Expresan la cultura a través de un medio de masas y entre ambas se iluminan.

Si una película no abre una ventana porque sólo es una representación, no basta con saber qué se dice: es necesario saber quién lo dice y a quién, por qué, cuándo y desde dónde se toma y se recibe, qué significa para unos y para otros. Es necesario conocer su organización y los medios de vinculación con su contexto.

De la *story* a la historia

¿Cómo describir, analizar e interpretar la multitud de imágenes? ¿Cómo explicar un momento de la realidad humana a partir de ellas? Preguntar, precisar problemas, dudar, son parte del entramado cotidiano del historiador, madera de su brega particular con las fuentes, si bien los temas referidos al arte y a la imaginación tienen una materia propia y los datos que nos ofrecen están pautados por ese propósito y naturaleza.

Nos hallamos ante un material ambivalente que aparenta ser tangible, real, y que al mismo tiempo es lo menos creíble: son sólo luces y sombras proyectadas que nos cuentan historias (*stories*). Hacer historia a partir de ellas exige el respeto a la disciplina de Clío; requiere diseñar una mirada y un procedimiento, así como construir un problema y unas preguntas, porque la realidad que se busca explicar no es evidente. La mirada de Clío no es ingenua y debe forzar su material para que le entregue su información: debe torcerle el cuello al filme. Partimos –eso sí– de la inteligibilidad del pasado y de la confianza en las trazas de algunos de sus testimonios. El problema y las preguntas no están dados: surgirán de cada trabajo particular. Aquí sólo se plantean algunos problemas generales.

Como toda creación cultural, las películas se construyen con elementos de la realidad exterior y con imaginación e invención, aunque el imaginario se limita a la propia experiencia.¹¹ Estoy de acuerdo con Marc Ferro cuando protesta porque “[...] de la película de ficción

¹¹ Marc Bloch (1975: 53) escribía en 1941: “[...] en el inmenso tejido de los acontecimientos, de los gestos y de las palabras de los que

dice que sólo reparte sueños, como si los sueños no formaran parte de la realidad, como si lo imaginario no fuera uno de los motores de la actividad humana” (1980: 66-67). Es su propia materia ilusoria la que permite el acceso a una información de otro carácter, y en ese nivel “puede ser más veraz que un documento” (*ibidem*: 170). En realidad es otro documento que debe interpretarse. Uno de nuestros problemas radica en cómo hacerlo, cómo analizarlo sin desvirtuar su sentido propio.

El historiador debe discernir qué elementos son compartidos con la práctica social de esos años y cuáles otros son inventados o forman parte de las convenciones cinematográficas, aunque todos sean importantes. En ese desfase aparecen las incongruencias, ese momento de plejidad que mencionaba Edmundo O’Gorman.

Un primer riesgo consiste en establecer relaciones de homología entre las películas y el contexto en que se producen. El cine no ofrece una copia del mundo, como a menudo se cree, sino que es un revelador. Pierre Sorlin escribe (1985: 170): “[...] un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celuloide, es una puesta en escena social”. Para analizarlo resulta fundamental distinguir las etapas requeridas para hacer y exhibir una película: producción, distribución (comercialización), exhibición (venta final) y consumo por el público. Todas éstas intervienen en el producto final y todas deben atenderse para el análisis. Esos elementos pueden ser cruciales para la comprensión de las cintas; por ejemplo, si la produce una empresa privada o de gobierno, si los productores tienen dinero o no y ganas de gastarlo, si se cuenta con técnicas y técnicos preparados, si las distribuidoras son nacionales o internacionales, si la exhibición es o no un buen negocio, y tantos más. A menudo las películas burdas o malas, realizadas en poco tiempo, son las que ofrecen mayor información: al ser improvisadas y tener menores exigencias, hacen más evidentes muchas de las concepciones en torno a la vida de sus autores, y es importante aclarar que el cine es una empresa colectiva. El criterio de calidad filmica no es lo importante para el trabajo con estos filmes, como tampoco lo es para el regocijo del público popular que acude a las salas.

También resulta conveniente acercarse a otros documentos. Georges Sadoul considera necesario trabajar

filmes, documentos escritos y testimonios orales (*apud* Gubern, 1983: 41). Los más evidentes son los aledaños a la propia actividad: guiones, fotos, notas de prensa y propaganda, carteles. Asimismo deben atenderse la radio y las revistas populares, porque son actividades que dialogan con el cine. La crítica puede ser más o menos sugerente, según el contexto: en el cine mexicano de la edad de oro no era determinante para el espectador común; en este medio el veto de la censura estatal o religiosa podía convertirse en un incentivo o ignorarse por completo.

Se trata de confrontar una imagen no para restarle validez a su información, sino para contextualizarla; no para rellenar los vacíos con datos de otro carácter, sino para entender cuáles de las prácticas y costumbres que transmite la pantalla son moneda corriente y cuáles excepcionales: la diferencia entre realidad y representación es entonces un problema por analizar.

A partir de lo que se cuenta en el lenguaje cinematográfico, quienes hacen las películas organizan un modelo de lo “visible” que incluye de manera explícita lo que se considera adecuado y debido. A la vez –y esto es fundamental– también permiten filtrar lo que se es o se vive, aquellas ideas que parecen obvias y que por lo mismo ya no se miran ni declaran: la serie de valores ante la que se está ciego.¹² Como en muchos productos culturales, todo filme incluye contenidos diversos. Existe una información explícita, la cual no suprime a otra implícita que forma parte de la historia narrada y que se esconde en supuestos: esas ideas obvias para las que, como dijimos, se está ciego. Aunque una o un conjunto de películas muestra en forma oblicua el mundo contradictorio de la cultura, es importante marcar que lo hace con imágenes diversas, enviando dobles mensajes a menudo contradictorios entre sí. Tampoco las imágenes son homogéneas entre sí y asimismo éstas conforman un campo de tensión. Sorlin (1985: 137-138) distingue la historia (diégesis) del relato (mímesis).

La historia es el conjunto de acontecimientos y circunstancias que conforma la anécdota, el cuerpo mismo de la narración, el cauce para el relato; es decir, la manera de construir y organizar las imágenes por medio del encuadre, los movimientos de cámara o las

está compuesto el destino de un grupo humano, el individuo no percibe jamás, sino un pequeño rincón, estrechamente limitado por los sentidos y por su facultad de atención. Además, el individuo no posee jamás la conciencia inmediata de nada que no sean sus propios estados mentales [...]”.

¹² Paul Veyne plantea que “cada sociedad considera su discurso algo obvio. Es tarea del historiador restituir esta importancia que vuelve la vida cotidiana secretamente aplastante en todas las épocas: esa banalidad, o lo que es lo mismo, esa extrañeza que se ignora” (Ewald, 1986: 7).

incongruencias de la trama. A menudo existe incoherencia entre la historia y el relato, de manera que las películas suelen tener contenidos diversos que matizan o contradicen la fórmula aparente. Por eso no basta con leer el guión, sino que es necesario analizar la cinta terminada y atender el lenguaje cinematográfico. Por ejemplo, una película puede tener una historia aleccionadora que demuestre que las prostitutas son malas, pero un gesto de dolor o bondad, la capacidad para el sacrificio y la abnegación proporciona un doble mensaje que propone a esa mujer como esencialmente "buena".

Por lo general, en el cine mexicano clásico la historia responde al orden de la moral dominante, y en el relato se filtran elementos de la práctica social. Esto explica que en un país con costumbres muy flexibles en cuanto a la moral sexual, aunque con una rigidez notable en la moral propugnada, cada cinta encierre varias propuestas (Tuñón, 1998). Los dobles mensajes, las entretelas de la imagen, permiten al público identificarse sin violentar el ideal, el cual se mantiene como la referencia debida. Así, el medio relaciona a sus productores (los *filmmakers*¹³ o a su director, en el caso del cine de autor) con sus públicos.

La persistencia de los discursos, pero también las incongruencias y contradicciones que le dan su carne, crean la organización de un filme. Pierre Sorlin (1985: 245) escribe: "Por la manera en que se escogen, ponen en imágenes y asocian objetos, personajes, sistemas, relaciones; o dicho de otra manera, por su constitución, un filme o una serie de filmes define una manera de concebir y hacer inteligibles las relaciones sociales". En el caso del cine mexicano clásico existe una similitud de las ideas rectoras aun entre los diversos géneros filmicos: rancheras y cómicas, dramáticas o de misterio dialogan con base en un código de valores coherente ente filme y filme, entre películas y sociedad, y eso es sorprendente porque no existe ningún código oficial que rijan a detalle sus contenidos. Por tanto, cabe suponer que las ideas en tensión que expresan son las comunes de su tiempo, compartidas por los productores y el público, y trascienden la pantalla.

De manera oblicua y contradictoria, las películas revelan los temas sensibles de una sociedad, el marco de concepciones de cada periodo histórico, la tensión del mundo social y cultural. Marc Ferro lo dijo muy bien hace 20 años:

¹³ Me refiero a todos los que la producen, desde el guionista y los miembros del *staff* hasta el director.

La cámara consigue desestructurar lo que varias generaciones de hombres de Estado, pensadores, juristas, dirigentes o profesores habían logrado ordenar en un bello edificio. Destruye la imagen del doble que cada institución, cada individuo se había constituido ante la sociedad. La cámara revela el funcionamiento real de aquéllos, dice más de cada uno de cuanto queríamos mostrar. Desvela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el reverso de la sociedad, sus *lapses* (Ferro, 1974: 245).

El público comprende esos *lapses* en la medida que comparte una cultura, pero mantiene un margen personal para reinterpretar de acuerdo con su situación personal. En el centro de la fascinación filmica se ubica el mecanismo de proyección-transferencia que permite que el espectador se reconozca, pero también que se imagine en otra vida posible. Éste es un requisito para que el filme guste o se convierta en un éxito económico: el cine es, también, un negocio que necesita ser redituable. En el caso del cine mexicano de la edad de oro existe una identificación palpable entre los públicos y quienes realizan las películas, lo cual explica mucho de su éxito. Conviene señalar que los sectores más educados de la sociedad prefieren el cine estadounidense o europeo, o incluso asistir al teatro, asociado con la alta cultura.

Existen diferentes maneras de depositar en la pantalla nuestras aspiraciones, deseos, obsesiones o miedos, pero también de identificarse con lo que vemos a modo de apropiármolo. La tragedia permite poner en otro los propios dolores e ideales, así como identificarse con lo que vive el protagonista. El cine cumple una necesidad humana "[...] de todo lo imaginario, de todo ensueño, de toda magia, de toda estética [...] que la vida práctica no puede satisfacer [...]" (Morin, 1984: 152).

El peligro para el historiador radica en confundir los elementos que propician la identificación o la transferencia. Para evitarlo es importante conocer el periodo en que se realiza la cinta o el tema que se trabaja. Las reacciones personales de cada espectador son difíciles de discernir, porque el público no es homogéneo. Las películas se ven de diferente manera si se vive en el campo, el pueblo o la ciudad, si se es pobre o rico, sirviente, obrero, joven o viejo, hombre o mujer.

Quienes trabajamos los filmes desde la historia y para la historia debemos precisar cuáles son los elementos concretos, el tema y problema que hayamos construido, que abren el camino a un mundo compar-

tido entre filme y público. Se trata de entender lo que Martín Barbero (1983, 1993) llama “mediaciones”, a las que él define como el conjunto de operaciones por las cuales lo masivo recupera y se apoya en lo popular. Son los medios por los cuales se produce la identificación.

Chartier también ha insistido en este aspecto. En el cine mexicano una mediación común es el lenguaje, las formas particulares de hablar que se recrean con entusiasmo en pantalla. El director Alejandro Galindo explica que él se sentaba a tomar café para escuchar a la gente hablar. El resultado lo explica él mismo: “[...] cuando el público popular se ha visto reflejado en la pantalla responde como [usted] no se imagina. Es conmovedor [...]” (Meyer, 1975: 103). Así, en estas películas a las muchachas se les nombra con frecuencia “chamacas” o “changuitas” y a los niños, “escuincles”.

En el momento de hacer periodizaciones es importante atender tanto las generales del contexto, las del cine y las del tema concreto analizado. Conviene recordar las diversas duraciones de los procesos. Por ejemplo: en la década de 1940 el país vivió un proceso acelerado de cambios, si bien mantuvo tercias continuidades. El ideal era conformar una sociedad urbana y moderna, si bien dos terceras partes de sus habitantes dependían del campo y quienes poblaban las ciudades eran, en su mayoría, recién llegados de espacios rurales. Tradiciones, costumbres y mentalidades se modificaron lentamente a un ritmo que no era sincrónico con los cambios urbanos, de modo que los desfases resultaban evidentes: en las películas se hacía alarde de la vida moderna, pero contradictoriamente se criticaba el individualismo por socavar la comunidad o la familia; por un lado se exaltaba el progreso y el desarrollo capitalista, y por el otro los valores fundacionales se enclavaban en la religión. Si el valor de la ganancia económica parece *sine que non* para la modernidad y el progreso, el cine mexicano reconoce, en cambio, los añejos valores del sacrificio y la humildad, privilegia la lealtad y la honradez por encima del éxito: los ricos pueden ser buenos, peor deben demostrarlo, mientras que los pobres, de entrada, son los dueños de las virtudes esenciales.

El manejo del documento que se comenta implica problemas de índole técnica. Uno evidente es su conservación, porque el deterioro de los nitratos ha cancelado mucho material para la investigación. El rescate es difícil, y mientras algunas películas se consideran clásicas y se han convertido en paradigmas desde los

que se interpreta el fenómeno filmico de manera global, otras se han olvidado. Algunos filmes han pasado al formato de video o disco láser, lo cual permite un mejor mantenimiento, si bien los criterios de selección resultan confusos. Por ejemplo, las cintas de Pedro Infante o de *Cantinflas* han merecido ser regrabadas en videocasete, pero muchas otras importantes a duras penas se conservan o se han perdido por completo. Restan muchas preguntas: ¿a partir de qué momento se consideran los filmes suficientemente viejos para formar parte de una filmoteca? ¿Cuáles son los criterios de elección? ¿Qué cortes de censura han sufrido las películas para su acceso al cine o la televisión? La consulta del material tiene sus bemoles aun hoy en día, cuando la difusión de los videocasetes es extendida. Es cierto que los problemas para la consulta de material filmico en nuestro medio son agudos.

En síntesis, el cine es un negocio que produce objetos que deben venderse; es o puede ser un arte que depende de una industria, y para nosotros constituye una fuente que, aunque oblicua, nos permite analizar las ideas, los deseos y temores de quienes lo hacen y de quienes lo ven. Cuando ya se tiene acceso a la fuente filmica, ésta ofrece mucho material, aunque no es historia *per se*; sólo la interpretación le permite convertirse en tal mediante la elaboración de hipótesis y un procedimiento de análisis que permita observar el documento al derecho y al revés para encontrar y analizar lo que dice, pero también lo que calla. Se debe preguntar, ser suspicaz, observar presencias y ausencias, confrontar con otros testimonios de su tiempo.

Al analizar las necesidades del público (de identificación y de transferencia) y los recursos filmicos (historia y relato, mediaciones), accedemos a algunas de las relaciones que existen entre el modelo social y la práctica vivida y rescatamos la cultura como un campo vivo, lleno de tensiones, cruce de fuerzas que sólo el análisis permite separar de modo radical. Insisto: la pantalla deja de ser un depósito de imágenes más o menos coherentes entre sí para convertirse en la expresión de un complejo campo de tensión.

El estudio de las imágenes filmicas para la historia se encuentra en ciernes, pero la pantalla nos tienta con la posibilidad de entender y de explicar algunos de los resortes que animaron la vida de hombres y mujeres en nuestro pasado cercano. Si no ya como quería Bolestras Matuszewski, la pantalla convoca la mirada de Clío y la seduce: las posibilidades de tal encuentro son prometedoras.

Bibliografía

- Ariés, Philippe, "L'histoire des mentalités", en *La nouvelle histoire*, Bruselas, Complexe, 1988.
- Allen, Robert C. y Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, s.l., Nathan (FAC-Cinéma), 1993.
- Ayala Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano (1867-1972)*, México, Posada, 1986a.
- _____, *La condición del cine mexicano (1973-1985)*, México, Posada, 1986b.
- _____, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.
- Bloch, Marc, *Introducción a la historia*, México, FCE (Breviarios, 64), 1975.
- Burke, Peter, "La nueva historia socio-cultural", en *Historia Social*, núm. 17, otoño de 1993.
- Caparros Lera, J.M. y Sergio Alegre, "Cinematic Contextual History, of *High Noon* (1952, dir. Fred Zinnermann) Interviews with Zinnermann and Robert A Rosenstone", en *Filmhistoria*, vol. VI, núm. 1, 1996.
- Certeau, Michel de, *L'absent de l'histoire*, Tours, Maison Mame (Sciences humaines e idéologies), 1973.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Ewald, François, "Una nueva etapa de la nueva historia: entre lo público y lo privado, entrevista con Paul Veyne", en *Historias*, núm. 14, julio-septiembre de 1986.
- Ferro, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- _____, *Film et Histoire*, París, EHESS, 1976.
- _____, *Analyse de film. Analyse de sociétés*, París, Ásete, 1975.
- _____, "El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?", en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, Barcelona, Laia (Nuevos temas), vol. III, 1974.
- Febvre, Lucien, "Hacia otra historia", en *Combates por la historia*, Barcelona, Ariel, 1970.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 1969, y Guadalajara, UdeG, 1992-1997 (18 vols.).
- Goldman, Noemí y Leonor Arfuch, "Historia y prácticas culturales. Entrevista con Roger Chartier", en *Historias*, núm. 35, octubre de 1995-marzo de 1996.
- Gubern, Román, "Metodología de análisis de la historia del cine", en Joaquín Romaguera y Esteve Rimbau, *La historia y el cine*, Barcelona, Fontamara, 1983.
- Jackson, Martin A., "El historiador y el cine", en J. Romaguera y E. Rimbau, *La historia y el cine*, Barcelona, Fontamara, 1983.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1993.
- _____, "Memoria narrativa e industria cultural", en *Comunicación y Cultura*, núm. 10, agosto de 1983.
- Matuszewski, Boleslas, "Una nueva fuente de la historia: la creación de un depósito de cinematografía histórica", en



- Margarita de Orellana, *Imágenes del pasado*, México, CUEC-UNAM, núm. 7, s.f., pp. 21-25.
- Meyer, Eugenia (coord.), *Testimonios del cine mexicano*, México, Segob (Cuadernos de la Cineteca Nacional), vol. I, 1975.
- Morin, Edgar, *Sociologie du cinéma*, París, Fayad, 1984.
- _____, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), 1961.
- Orellana, Margarita de, *Imágenes del pasado*, México, CUEC-UNAM, núm. 7, s.f.
- Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México. 1896-1930*, 2 vols., México, UNAM/Cineteca Nacional, 1981-1993.
- _____, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas (Linterna Mágica, 10), 1987.
- Robert Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Massachussets/Londres, Cambridge University/Harvard University Press, 1995.
- Sadoul, Georges, "Cinematheques et Phototéques", en Charles Samaran (ed.), *L'Histoire et ses Méthodes*, París, s.e., 1961a.
- _____, "Photographie et Cinématographie", en Charles Samaran (ed.), *L'Histoire et ses Méthodes*, París, s.e., 1961b.
- _____, "Témoignages photographiques et cinématographique", en Charles Samaran (ed.), *L'Histoire et ses Méthodes*, París, s.e., 1961c.
- Samaran, Charles (ed.), *L'Histoire et ses Méthodes*, París, s.e., 1961.
- Smith, Paul, *The Historian and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, FCE (Obras de Sociología), 1985.
- Tuñón de Lara, Manuel, *Metodología de la historia social de España*, Madrid, Siglo XXI, 1973.
- Tuñón, Julia, "Cuando la historia va al cine: una mirada a la edad de oro del cine mexicano", en *Diógenes*, núm. 167, 1999.
- _____, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen*, México, El Colegio de México/Imcine, 1998.