

# RESEÑA DE EL CINE Y LA HISTORIA DE LA SOCIEDAD. MEMORIA, NARRACIÓN Y REPRESENTACIÓN DE FABIO NIGRA POR GILDA BEVILACQUA

Como insinúa su título, *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*, de Fabio Nigra, pone en diálogo dos ámbitos específicos, el cine y la historia, mediante aquello que los atraviesa e interpela desde sus orígenes, que bien podríamos relacionar con la tríada que propone (no casualmente) el autor para abordarlos y vincularlos: memoria, narración y representación. Este libro hace evidente que cine e historia no pueden pensarse ni relacionarse seriamente sin atender estas tres categorías y sus múltiples entrecruzamientos, que engloban en sí mismas conjuntos de problemas, preguntas e interpretaciones de complejo abordaje. Pero que también son a la vez ámbitos de una amplitud tan rica como difícil de abarcar. Por ello, el autor estructura el libro de modo tal, no solo de acotar sus objetos de estudio, sino también de proponer un camino analítico que parece ir de lo general a lo particular, que es su objeto/objetivo principal, esto es, la relación entre el cine y la historia de la sociedad, con el propósito de elaborar la siguiente apuesta/propuesta teórico-metodológica novedosa mediante una síntesis (dialéctica) de sus términos/polos: entender y analizar el “cine histórico” como un modo particular, válido y legítimo de ser (y hacer) “historia social”. Aquí, es importante señalar que dicha relación se construye desde un punto de vista explícito: el de un historiador argentino, especializado en la historia de los Estados Unidos, que indaga en las condiciones de existencia actual (teórica y práctica -intelectual, política, ética y epistemológica-) de su propia disciplina, inmersa en un mundo occidental al que diagnostica y asume como “posliterario”<sup>1</sup>, “invadido” por las imágenes y relatos cinematográficos hollywoodenses, meca de la producción audiovisual contemporánea, cuya sede es justamente aquel gigante del Norte, que Nigra investiga y acerca del cual enseña desde hace más de dos décadas. Un mundo occidental posliterario en el que “la gente común aprende más historia desde el *History Channel* que con mecanismos formales”, por lo que, sostiene, “entender y procesar el

113

1 Término que toma del historiador norteamericano, Robert Rosenstone, uno de los pioneros en los estudios sobre las relaciones cine-historia.

cine histórico se hace trascendente” (2016: 55). En este sentido, el libro es producto del trabajo que el autor ha venido realizando, al menos desde el año 2005, respecto de los múltiples vínculos entre la historia de dicho país y el cine que relata su pasado, en diferentes ámbitos nacionales e internacionales: seminarios de grado y posgrado, proyectos de investigación UBACyT, publicaciones colectivas e individuales, jornadas y congresos, dirigiendo tesis. Esta obra expresa entonces un modo particular de pensar y estudiar el cine norteamericano desde América Latina.

El libro consta de un *Prólogo* y cinco capítulos. Escrito por Florencia Dadamo, Leandro Della Mora y Mariana Piccinelli, el *Prólogo* presenta el periplo (institucional, material e intelectual) que dio lugar al libro, sus objetivos y estructura. Y pondera sus aportes principales, entre los cuales se destacan los siguientes: “si bien habla principalmente del cine estadounidense y del modelo clásico de Hollywood, sus avances permiten aplicar los instrumentos teóricos a cualquier cine clásico nacional”; “proporciona una buena explicación que equilibra elementos constitutivos de la industria cinematográfica, características del lenguaje fílmico y las implicancias sociohistóricas de las películas que cuentan hechos pasados”; y “logra incorporar diversas problemáticas vinculadas tanto a la disciplina histórica, la semiótica y la industria fílmica, brindando una nueva mirada dentro de la historia social, revalorizando otro tipo de narrativa como lo es el texto fílmico” (2016: X-XII).

Así, en el primer capítulo, “Los *majors* de Hollywood o la forma del absolutismo cultural”, “*majors*” y “absolutismo cultural” son los puntos de partida y el marco espacio-temporal general que propone el autor para empezar a desplegar su propuesta. Sin caracterizarlos y sin establecer sus implicancias económicas, políticas y culturales difícilmente habría de manifestarse el sustento de las hipótesis que se desarrollarán a partir de este mismo capítulo. Dicho sintéticamente (aunque desarrollado en profundidad en el texto, retomando ciertas cuestiones planteadas por diversos autores especialistas en el tema, como Said, Bourdieu, Traversa, Barbero, entre otros, pero también apoyándose en una mirada aggiornada de los clásicos, como Marx, Lenin, Luckacs), el autor parte de la idea de que las *majors* (los grandes estudios de Hollywood), como entidades integrantes de un sistema industrial, producen una mercancía (los films) que domina el mercado mundial cinematográfico, prácticamente desde su constitución. Aquí el autor desarrolla e historiza minuciosamente todas las etapas y características del proceso de producción y realización (en términos marxistas) de estas mercancías (costos de elaboración, financiamiento, distribución, concentración), a partir del cual la industria hollywoodense se ha convertido en hegemónica, y ha consolidado su dominio internacional vía políticas neoliberales, iniciadas en la década de 1980, de “desregulación global” (*Ibid.*: 19). Ante este hecho indubitable, que sostiene con datos duros, el autor se pregunta cómo se llegó a este punto, la “*era corporativa de Hollywood*”, en que las *majors* “son el eje alrededor del cual se ha impuesto una fórmula de elaboración de filmes y elementos subsidiarios incontrolable por parte de los intentos no estadounidenses”. Esto es,

“si una película puede tener su origen remoto en un guionista indio, los servicios legales en Nueva York, la preproducción parcial en Los Ángeles y en otras localidades del mundo; los desarrollos digitales para los efectos especiales en el sudeste asiático, los actores de diversas nacionalidades y el director de otra, estamos en un sistema de producción de mercancía mundial (...), pero en la cual la fórmula que garantiza el éxito está rígidamente pautada al estilo de la *narración clásica de Hollywood*” (*Ibid.*: 22), analizada profundamente en el siguiente capítulo. El autor plantea una interpretación de este fenómeno en la que enlaza dos conceptos, “cultura” e “imperialismo”, para pensar y dar forma a lo que propone como “absolutismo cultural”, una derivación lógica intrínseca de lo que denominó “absolutismo capitalista” (nueva instancia superadora de la etapa imperialista, o “etapa superior del imperialismo”), noción acuñada en un trabajo previo en el marco de sus estudios sobre la historia contemporánea de los Estados Unidos (Pozzi y Nigra, 2013), entendida y retomada del siguiente modo: “si el monopolio es el contrario dialéctico de la libre competencia, cabe pensar al absolutismo capitalista como contrario dialéctico del imperialismo. Uno, negando en términos fácticos la condición de posibilidad del mercado atomizado; el otro, negando la condición de posibilidad del mercado de carácter nacional”. Así, Nigra señala que “el proceso de transición al *absolutismo capitalista* no podía dejar afuera a Hollywood, por cuanto es el mejor reproductor cultural de pautas, valores y principios funcionales a la expansión del ideario estadounidense (amén de ser también mercancía)” (2016: 23), es decir, del *american way of life*.

En el segundo capítulo, “Seducción positivista en el modelo clásico de Hollywood”, ya empieza a delinearse un primer estadio de la relación entre cine e historia que va a desarrollar el autor a lo largo del libro. Lo que denomina “seducción positivista” es uno de los aportes más interesantes y prolíficos del libro. Haciendo base en la fórmula del “modelo clásico de Hollywood”, cuya definición y características (ya canónicas) toma del reconocido teórico del cine David Bordwell, Nigra plantea la siguiente hipótesis: “*la narración clásica de Hollywood encuentra una llamativa identificación con la narración positivista-historicista clásica en historia, y esa es la fórmula de su éxito*”. Para sostenerla, desarrollará su argumentación presentando en los sucesivos apartados, primero, las particularidades y características formales de la narración del modelo positivista en historia; luego, desarrolla el sistema clásico de Hollywood; y finalmente, analiza “cómo este modelo clásico construye un discurso social” (noción que toma de Marc Angenot) apoyado en un conjunto de elementos que en otro trabajo denominó “código de realidad”, que “permite la elaboración de una historia apoyada fuertemente en el sentido común social, y por ende un piso de éxito de venta de taquilla”. Pero también advierte, complejizando el planteo, que “no resulta muy sencillo concluir si es que el positivismo encontró la fórmula por excelencia para la narración histórica o, por el contrario, si la potencia de dicha fórmula se implantó tan profundamente en el sistema educativo que hace a lo que cualquier espectador espera ver en una sala” (*Ibid.*: 28). Tomando ciertos aspectos destacados por Robin Collingwood, señala que los positivistas trabajaban con el método inductivo, un tipo de conocimiento que *avanza de lo particular a lo general*,

cuyo programa de trabajo atendía principalmente dos cuestiones, la recopilación y comprobación de hechos naturales y la fijación de las leyes de su comportamiento. Ahora bien, los historiadores que asumieron este programa tomaron como tarea la primera parte de aquel y su método prescribía la adopción de estas reglas: a) cada hecho debía ser considerado como una cosa capaz de ser comprobada mediante un acto de conocimiento o proceso de investigación individual, y por ello lo históricamente cognoscible se fragmentó en una infinidad de hechos minúsculos; b) cada hecho también debía ser independiente del mismo que ejecuta el acto de conocimiento, el historiador no debía emitir juicios de valor sobre los hechos, sino solamente contar lo que eran (*Ibid.*: 30). Siguiendo también a Lucien Febvre, Nigra señala las consecuencias de la propensión de la disciplina hacia “un régimen de especialización a ultranza”: “la profusión de monografías que comprobaban hechos denodadamente minúsculos (...) generó un abismo entre el historiador y el hombre inteligente no especialista”. Luego, introduce la distinción realizada por Hayden White entre “pasado práctico” y “pasado histórico”, a partir de la cual este último se diferencia del primero (aquel que las personas llevan consigo bajo la forma de memoria, imaginación, prácticas, etc.) en tanto es producido por los estudios históricos profesionales, que paradójicamente al tornarse cada vez más científicos resultaron cada vez menos útiles para cualquier finalidad práctica (ética-política), lo cual lleva a Nigra a realizar esta interesante pregunta: “¿puede suponerse que los films históricos tratan de suplir esta falta de vinculación entre el hecho conocido o representado y su utilidad práctica para el hombre común?” (*Ibid.*: 31). A continuación, presenta ciertos desarrollos de Bordwell sobre la relación entre los mecanismos narrativos en el cine y la teoría constructivista respecto de la percepción visual y la formulación de hipótesis sobre aquello que se observa, que vincula con el caso del cine histórico. Sostiene así que “el espectador, si bien puede desconocer el hecho narrado en el film, conoce generalidades que le permiten formular hipótesis en base a dos elementos primordiales: lo aprendido en la escuela, por los medios de información o gracias a sus familiares cercanos” y “la capacidad ya adquirida de construir una historia cualquiera (...) por el esquema estructural dominado desde la niñez, que se llama la ‘historia canónica’” (*Ibid.*: 32). Esta noción, junto a la de “memoria mediática” profundizada en el próximo capítulo, van a ser fundamentales para lo que sigue, el establecimiento y desarrollo de aquellas características del modelo clásico de narración fílmica (Bordwell, 1996; Xavier, 2008), y también del film histórico tradicional (Rosenstone, 1997), que evidencian claros puntos de contacto con aquellas de la narración histórica positivista: el método inductivo, la causalidad, la linealidad progresiva y teleológica, la narración omnisciente, la representación naturalista-realista, y lo que el autor denominó y desarrolló en trabajos previos, para el caso de las versiones fílmicas clásicas de la historia de los Estados Unidos, como “invariantes” (2012): “la frontera, el excepcionalismo, el patriotismo, el conflicto entre el bien y el mal, el consenso sobre las bondades del sistema estadounidense y el cumplimiento del sueño americano”. Estos invariantes conforman la “biblioteca de esquemas” que ya posee el espectador y que espera ver, “esquemas

prototipo sobre los que ha de montarse la trama de un film, porque la historia son los sucesos de la narración que organizamos en nuestra mente” (2016: 44). Así, Nigra concluye sosteniendo que en las películas históricas elaboradas por las *majors* hay un “específico *sentido común*”, que “se ha venido construyendo desde principios del siglo XX a partir de un aparato ideológico del Estado como lo son las instituciones educativas de todos los niveles, las que en su mayoría elaboraron una específica manera de entender y reconstruir el pasado”. Entonces, “lo que ha dado en llamarse la ‘historia oficial’ es una construcción que, de repetida y recirculada, constituye un mecanismo aceptado de forma consensual acerca del propio pasado. Es lo que se puede decir del pasado, y por ello ha de ser entendida como un *discurso social*”: “un objeto compuesto de subconjuntos interactivos, con elementos metafóricos migrantes y donde operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas”, cuyos enunciados “deben ser tratados como eslabones de cadenas dialógicas, ya que no se bastan a sí mismos, y se encuentran llenos de ‘ecos y recuerdos’, penetrados por visiones del mundo, tendencias y teorías de una época” (*Ibid.*: 45-46). Por último, presenta un ejemplo, el análisis del film *El patriota* (Roland Emmerich, 2000) como “construcción narrativa positivista”, para poner en funcionamiento todo lo desarrollado hasta aquí.

El tercer capítulo, “La memoria en construcción, o cómo los medios hegemónicos inciden en tu pasado”, marca el quiebre o, más bien, la bisagra que une lo general (la hegemonía mundial del cine histórico de las *majors* y discurso social) con lo particular, y lo hace a través de la indagación específica respecto del lugar de la memoria en nuestros abordajes del pasado (individuales, colectivos, nacionales, etc.) y sus múltiples y problemáticos vínculos con el cine y la historia. Así, el objetivo será “comprender cómo uno de los aparatos más enormes de producción de contenidos se apoya en fórmulas bien conocidas (por ellos), a fin de reconstruir el pasado, con objetivos comerciales e ideológicos” (*Ibid.*: 55). Para ello, el autor presenta un estado de la cuestión respecto de lo que considera las principales corrientes e interpretaciones, primero, de la categoría “memoria” y la “memoria como narración” (Vernant, Le Goff, Connerton, entre otros), en general, y luego, la “memoria colectiva” e “histórica”, y “mediática” (Halbwachs, Nora, Assman, Cid Jurado, entre otros), en particular. Así, el autor parte de la base de que, por un lado, “la memoria es una facultad individual, pero está estructurada por el lenguaje, la educación y las ideas y experiencias compartidas, o sea, condicionada social y colectivamente” (*Ibid.*: 65). Y, por otro, “la construcción de una memoria de la propia sociedad ha recibido el poderoso influjo de los medios de comunicación”. Por esto, analiza qué es lo que se construye cuando se realiza un film histórico. Dado que “una película o serie televisiva poseen códigos de construcción y de comprensión, que varían a lo largo de los años”, por ejemplo, pregunta: “¿puede hoy rodarse un film de guerra que no tome en cuenta lo expuesto en *Rescatando al soldado Ryan*? (*Ibid.*: 68-69). Tomando los aportes de Alfredo Cid Jurado, señala que la acumulación de películas bélicas desarrolló “un conjunto de formas y acciones de manera tal que se encuentran en el universo simbólico del espectador”, por lo cual “con independencia del trabajo previo de archivo y bibliográfico, el film posterior no puede evitar hacer referencia, de alguna

forma, a producciones anteriores” (*Ibid.*: 69, 72). Así, Nigra concluye que “la memoria mediática elabora y reelabora recuerdos colectivos que los espectadores no han vivido, pero que forman parte del acervo histórico no solo de su propio grupo, sino que gracias a las películas y *remakes* de Hollywood, se asimila una historia no propia”. De este modo, podemos ver ahora más claramente cómo, con el desarrollo de los grandes medios de comunicación, y en particular con la concentración de los últimos años, “la clase dominante ha trazado una construcción funcional a sus intereses, inventando una memoria social y estatal que casualmente posee la recurrencia de reproducir la visión hegemónica de una cultura y una sociedad particular” (*Ibid.*: 73-74), que, como sabemos ya, es la estadounidense.

En el cuarto capítulo, “El concepto de *trasposición* y el cine histórico”, el desarrollo y análisis del primer concepto (trasposición) también puede pensarse a la luz de otro clivaje fundamental: aquel que vincula de manera compleja y difusa (indeterminada) lo escrito y lo audiovisual en la búsqueda de representar eventos del pasado. Opta por una noción específica de trasposición, la concepción transtextual: “todo texto parte de otro texto y por ello la trasposición puede ser pensada como un modo posible de relación entre textos” (*Ibid.*: 85). Desde esta perspectiva, Nigra pregunta “qué se ha visto hasta el momento en lo que podría llamarse la trasposición de un texto histórico a un film”, y contesta desarrollando una idea original y novedosa sobre los aportes de Rosenstone respecto de su noción de cine histórico: “aun sin hacerlo explícito, una parte sustancial de sus estudios refieren a la forma fílmica de la trasposición de hechos o textos históricos”, “cuando sostiene que ‘la historia como relato dramático en imágenes se apoya en la invención tanto de pequeños detalles como de hechos importantes” (*Ibid.*: 90-91). Así, tomando la clasificación que propone Sergio Wolf, Nigra señala que lo que plantea Rosenstone es una “lectura adecuada”, ya que lo adecuado “se encuentra en la voluntad de recuperación sin genuflexión al texto, para pensar los materiales de ese otro medio –el cine– sin dinamitar ese estadio anterior que era el libro, tratando de hacer prevalecer las herramientas del otro lenguaje, pero siguiendo direcciones que ya estaban”. Para ello, el autor sostiene, retomando a Cid Jurado, que, por un lado, “corresponde adecuar la versión a percepciones que resulten conocidas” (*Ibid.*: 92-93), pero también deben sumarse los elementos que llama *fuentes*, y hay que analizar cómo son llevados a la imagen. Estos “surgen de una aproximación realista de datos formales e indubitables: la arquitectura, la moda, las pinturas, fotos o filmaciones (todo depende de la época que se quiera representar)”. Son así “los datos duros sobre los que debe asentarse el primer relevamiento”. Aunque ante esto Nigra llama la atención sobre el problema de las “representaciones anacrónicas” de las “malas investigaciones”, dado que este anacronismo “puede ser visto como un error que conduce al fracaso en algo básico para la valoración del film” (*Ibid.*: 96). Para lo cual propone tener en cuenta “el concepto de facilitador”, que “ha de ser considerado, por cuanto se le deben proveer al espectador, como sostiene Bordwell, elementos para la elaboración de la historia en un ambiente en el que se sienta cómodo para efectuar las tareas particulares que requiere construir la narración a medida que se la va viendo” (*Ibid.*:

98). Finalmente, los casos de estudio seleccionados, a su vez, expresan parte de aquello ya enunciado en los capítulos y apartados precedentes. Primero, realiza un microanálisis de una escena de la miniserie *Band of Brothers* (2001), basada en el libro homónimo editado en 1992 por el historiador Stephen Ambrose, que se rodó siguiendo la misma línea que *Rescatando al soldado Ryan* (Spielberg fue uno de sus productores ejecutivos). Luego, presenta una visión más general vinculada a la fase II modelo de trasposición que toma de Juan Mansilla Troncoso y plasma en el cuadro 4.1 (*Ibid.*: 88), que aplica sobre *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), quizás el caso más paradigmático del poder de las *majors* de Hollywood, como enfatiza el autor, y máxima expresión, por ello mismo, de la idea de “absolutismo cultural” y “memoria mediática”.

En el quinto y último capítulo, “El cine y la historia social”, Nigra presenta primero una aproximación sintética de los grandes lineamientos que se han elaborado en torno a esta última, los problemas que tuvo en su evolución (la incidencia del giro lingüístico y el cuestionamiento de sus orígenes como producto de la modernidad, entre otros) y en la actualidad (Hobsbawm, Samuel, Kocka, Juliá, Fontana, Chartier, entre otros), “a fin de comprender su lugar y las herramientas que puede brindar para el análisis de un film desde esta perspectiva”; para luego reflexionar sobre las discusiones en el espacio analítico “cine-historia”: cine como fuente y/o como representación audiovisual válida del pasado, o como “historiofotía” (Ferro, Rosenstone, White); y trabajar finalmente ejemplos a partir de “películas que pueden expresar con claridad en términos de historia social los hechos del pasado” (*Ibid.*: 114). Para el autor, Hobsbawm propuso un “modelo de construcción de un trabajo de historia social” que sigue siendo bastante sólido en la actualidad: “se ha de establecer la estructura y observarla en su desarrollo histórico, teniendo en cuenta lo que llama el espinazo del análisis, es decir, la economía, para estudiar el proceso de cambio y transformación histórica y así comprender cómo las estructuras de las sociedades obtienen o pierden sus equilibrios, a la vez de trabajar sobre la dimensión social de los cambios intelectuales y culturales” (*Ibid.*: 118). También agrega, tomando a Juliá, que es central la aceptación de “un modo de determinación social, una causalidad social como propia de la explicación histórica” de esta modalidad (*Ibid.*: 119). Así, el autor sostiene que el cine que intenta representar hechos del pasado, en tanto provea una visión integradora, puede llamarse social (*Ibid.*: 127). Siguiendo a Rosenstone, señala que “el cine une en un proceso lo que la ‘historia científica’ separa”, preguntándose a la vez si esto no es entonces el proyecto de historia total que se propuso la historia social. Y ejemplifica esta idea con el film *Germinal* (Claude Berri, 1993): “nos muestra la economía, la sociedad, las clases sociales, la cultura obrera y la burguesa... y se origina en una novela de Emile Zola!”. Según Nigra, sería entonces razonable preguntarnos si ese film es capaz o no de explicar la sociedad francesa de fines del siglo XIX de una forma consistente (*Ibid.*: 133). A su vez, también toma de Rosenstone el concepto de “invención” para justificar algo recurrente en el cine histórico: la inclusión de imágenes “inventadas, ‘pero ciertas’”, que lo son “porque simbolizan o condensan conocimientos, al presentar una visión del

conjunto verificable, documentable y sostenible” (*Ibid.*: 134-135). Así, ciertas películas históricas, como *The Molly Maguires* (Martin Ritt, 1970), para el autor son “una materialización del proyecto originario de la historia social, ya que se presenta la totalidad del hecho histórico tomando en cuenta la mayoría de las variables puestas en discusión. Pero también, con los mismos parlamentos y las mismas actuaciones se expresa la ideología político-sindical de los mineros, las relaciones interpersonales, las sensaciones y percepciones de la propia identidad” (*Ibid.*: 136). El último ejemplo que analiza, el film hollywoodense *Trece días* (*Thirteen Days*, Roger Donaldson, 2000), para Nigra también puede pensarse de este modo, aunque sea una producción más comercial, y exhibe la tensión de gran parte de las cuestiones que se han debatido a lo largo del libro.

Finalmente, resulta interesante señalar el movimiento inverso (y heterodoxo) que podemos encontrar en este libro al del positivismo que se ha presentado. Está enlazado justamente a la propuesta-apuesta que despliega en él Nigra, comprender al cine histórico como una variante posible de historia social, lo cual implica una relectura de la historia social (que justamente fue aquella que cuestionó al historicismo positivista) en la búsqueda del ejercicio de una disciplina que no se cierre en “hechos denodadamente minúsculos” y en discusiones y formatos que solo interesan e interpelan a los especialistas, sino una que participe amplia, abierta y críticamente en la construcción de los sentidos que desde la sociedad se le atribuyen a los eventos del pasado, en este mundo posliterario al que los historiadores también pertenecemos, ya que *los historiadores también vemos películas*.

Gilda Bevilacqua: FFyL-UBA  
gildasbelivilacqua@gmail.com