

CINE, HISTORIA SOCIAL Y REALISMO NARRATIVO UNA RELACIÓN ACTUAL

POR FABIO NIGRA

EN LA
OTRA ISLA

Cinema, Social History and narrative Realism. A current relationship.

NÚMERO

5

NOVIEMBRE

DE

2021

Resumen:

El texto trabaja sobre la vinculación entre la narrativa clásica de los grandes estudios de Hollywood, la Historia Social en su evolución hasta los inicios del siglo XXI, y las particularidades de la novela naturalista. El objetivo es mostrar que en la actualidad las películas de representación histórica se apoyan en una estructura de tipo clásica del siglo XIX y, sin embargo, gozan de amplia recepción de los espectadores gracias a los elementos estructurales que organizan su elaboración.

Palabras clave: Historia Social, realismo, positivismo, narración

Abstract:

The text works on the link between the classic narrative of the Hollywood Majors studios, Social History in its evolution until the beginning of the 21st century, and the particularities of the naturalistic novel. The aim is to show that today's films of historical representation are based on a classical 19th century structure, and yet they are widely received by viewers thanks to the structural elements that organize their elaboration.

Keywords: Social history, realism, positivism, narration

En los últimos tiempos el cine se ha convertido en un transmisor de conocimiento del pasado, que amerita reflexionar sobre las bases estructurales en la que se encuentran montadas aquellas de representación histórica. En lo que hace al análisis sobre este tipo de filmes, sin perjuicio de los aportes de Marc Ferro y Robert Rosenstone, cabe considerar que el éxito de esta modalidad tiene elementos que van más allá de lo postulado por los autores: aquellos vinculados al tipo de narración realizada, las particularidades de la historia social efectuada y los aspectos fílmicos implicados. Por ello el presente analizará la evolución de la Historia Social desde mediados del siglo XX en adelante, los aportes efectuados en la interpretación postulados por Robert Rosenstone, y las modalidades que vinculan íntimamente a la narrativa positivista con la naturalista, nada casualmente creadas y desarrolladas desde mediados del siglo XIX, con singular aceptación en la actualidad. En suma, el objetivo es develar cómo hoy una película de representación histórica se apoya fuertemente en una modalidad de narración clásica y positivista, pero asumiendo temáticas y problemas derivados de los últimos avances en la Historia Social, para expresar los temas y problemas de la actualidad.

1. La Historia Social

En lo que hace a los antecedentes de la Historia Social como un espacio diferenciado dentro de la reflexión y escritura de la Historia, uno de los trabajos que tuvo mayor consenso a lo largo de los años es el de Eric Hobsbawm (Hobsbawm, 1983). Allí asevera que el desarrollo en los últimos veinte años (el texto es de 1971, por lo que hace referencia a la década de 1950) se habían producido cambios técnicos e institucionales en las disciplinas de las ciencias sociales que auspiciaron el desarrollo de actividades históricas similares a las cumplidas en los departamentos de economía. Estos elementos hicieron que –según Hobsbawm– muchos historiadores de esos espacios que hacían “economía”, incluso los marxistas, debieron encontrar un lugar dado el estrechamiento de miras generado por la “nueva historia económica”. Y por ello aceptaron “de buena gana el título de ‘historiadores sociales’.” Además, se permite asegurar que “hoy día es imposible realizar muchas de las actividades del científico social sin manejar la estructura social y sus cambios, o sea, la historia de las sociedades” (Hobsbawm, 1983: 24). Tal vez deba añadirse a estos antecedentes la idea aportada por Ralph Samuel cuando argumentó que en el contexto de la Guerra Fría y la caza de brujas a toda aproximación teórica en ciencias sociales que oliera a marxismo, los historiadores “trataron de legitimizar su trabajo eliminando los prolegómenos teóricos, suavizando la terminología marxista y expresándolo en forma empírica que se espera de las monografías eruditas” (Samuel, 1984: 49).

En términos más generales, la Historia Social, como proyecto científico se propuso conocer a los auténticos protagonistas de la historia, al mayor número posible de personas que en sus vidas, expectativas, conflictos y relaciones constituyen el motor de los cambios de cualquier

sociedad...[Por ello] cambió al protagonista de la historia, y esto supuso el desarrollo de una metodología adecuada al mismo, para lo que echó mano de otras disciplinas sociales y por eso se imbricó la historia social con la demografía, con la sociología, con la economía, con la politología y también con la antropología [...] En concreto, el objetivo básico de su preocupación ha consistido en conocer los procesos de cambio social en la historia para así abordar las cuestiones y caminos que conduzcan hacia una nueva sociedad (Pérez Garzón, 2008: 27).¹

En este modo de ver la Historia Social el marxismo tuvo un papel relevante ya que, en la perspectiva de Joyce, aportó el repertorio de herramientas conceptuales básicas para el estudio de la sociedad. Con apoyatura empírica, la teoría que se mostraba como culturalista, en verdad tenía como idea base a la clase, y ésta y la política estaban imbricadas profundamente en la realidad material. En consecuencia:

Lo ‘social’, y la ‘sociedad’, operaban como el origen de la cultura y la política, tanto más eficaces por cuanto funcionaban también como una especie de tejido conjuntivo explicativo, que conecta el substrato de lo material con lo cultural, por ejemplo la economía con la política (siendo así manifiesta la función de un ‘contexto social’). (...) La ‘sociedad’ era por tanto concebida como un sistema o una totalidad, algo resueltamente visto como una cosa, dada su naturaleza sistémica. El concepto de clase servía de manera similar como un ‘concepto de empalme’, que vincula lo ideal con lo material y que de ese modo revela, en el tribunal de la ‘cultura’, la lógica de lo que se concebía como procesos sociales o económicos ‘subyacentes’. Aunque de una forma indirecta, y la influencia de Gramsci fue importante, en última instancia las clases eran vistas como surgiendo de las relaciones económicas y determinando la naturaleza fundamental de la cultura, y de lo que, de forma característica, se conocía en aquel momento como ‘conciencia’ (el modelo de la mente inconsciente reflejando el modelo de lo social)” (Joyce, 2004: 27).

Por ello la construcción desarrollada desde la década de 1950 en Historia Social puso en cuestión las definiciones existentes en la práctica académica respecto a la política y la experiencia del poder desde arriba, esto es, la mirada a los primeros ministros o los gobernantes; y además de la reflexión sobre las clases y sus prácticas de interacción.

Llegados a la década de 1970, Eric Hobsbawm sostuvo que no podría ser una especialización como lo era la historia económica o la militar, ya que “los aspectos

¹ Patrick Joyce, retomando el análisis realizado por Eley y Nield, sostiene que estos autores “han llamado la atención sobre los supuestos materialistas de lo que, en aras del debate, puede denominarse como vieja historia social. Ellos localizan la emergencia de la historia social en el deseo de trascender la estrechez de una historia política más antigua: se produjo un desplazamiento en las explicaciones políticas desde el Estado hacia la ‘sociedad.” (Joyce, 2004: 27)

sociales de un ser humano no pueden ser separados de otros aspectos suyos”, como la forma en que se ganan el sustento o sus ideas. La Historia Social, dice Hobsbawm, no se puede elaborar con la aplicación de recetas de otras ciencias sociales (Hobsbawm, 1983: 27-28). El modelo de construcción de un trabajo de Historia Social que propuso en aquel texto sigue siendo bastante sólido en la actualidad. Aclara que 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.

El acuerdo mínimo entre las expresiones inglesa y francesa de la Historia Social ha de alcanzarse en lo que puede llamarse la segunda generación de autores de ambas prácticas. Por ello la aproximación efectuada permite a la teoría ser herramienta de la construcción del hecho histórico como objeto de conocimiento. Más precisamente, “aceptar un modo de determinación social, una causalidad social como propia de la explicación histórica”, sostiene Juliá (1989: 33). La Historia Social busca encontrar una determinación social para los fenómenos sociales, y no la suma de eventuales individualidades o la suma de voluntades. En pocas palabras, la causalidad es central en la explicación histórica de esta modalidad. De alguna forma, puede verse que, tal como bien lo destaca Palmer, la Historia Social como se la concibe y practica en la actualidad, nació “cuando las masas parecían hablar, con la voz de 1968. Durante los últimos cuarenta años, no ha dejado de darle vueltas al fantasma de sus propios orígenes” (Palmer, 2008: 192).

Ralph Samuel, desde una posición bastante crítica, ha planteado que la Historia Social ayuda a enfocar temas y problemas presentes en el debate de la actualidad del historiador, se preocupa por la vida de la gente corriente en vez de las de las élites, por las cosas cotidianas en vez de grandes eventos. Y su desarrollo es deudor de la revolución cultural producida en la década de 1960 (Samuel, 1991: 135). De esta forma, hacia la década de 1990 en la visión de Samuel, la Historia Social había logrado “ampliar el mapa del conocimiento histórico y legitimar nuevas áreas para la investigación erudita, como por ejemplo el estudio de las familias y el parentesco, la historia de la cultura popular, el destino de los parias y los oprimidos” (Samuel, 1991: 139).

2. Los problemas que trae la postmodernidad

Sin embargo, todo este desarrollo no está exento de complicaciones y contradicciones. Esencialmente existen dos grandes tipos de problemas que se han detectado, y de alguna u otra forma, golpean en las bases mismas de la construcción conceptual de la Historia Social: el giro lingüístico por un lado, y la cuestión de la Historia Social como un producto de la modernidad. Ambos temas están claramente relacionados. Hay otros más, pero tal vez de relevancia menor en relación a los precedentes.² Con

2 Como por ejemplo destaca Juliá, cuando los historiadores toman conceptos de la

respecto a los grandes problemas, Ralph Samuel entiende que existe una vinculación estrecha entre el estructuralismo y el giro lingüístico, ya que al intentar eliminar la explicación sincrónica en vez de la diacrónica, se busca expulsar a la historia del campo de la teoría social al cuestionar la inducción y la teoría de la reflexión. También ataca al historicismo, negando que las estructuras históricas tengan orígenes anteriores, y es más, la historia no ha de ser el estudio de los hombres, sino el de los lenguajes y códigos subliminales que los hombres portan. En su lugar, dice Samuel, el estructuralismo plantea la preeminencia del lenguaje como lo que estructura el pensamiento, y éste es el que genera el significado de la realidad. En suma, el estructuralismo, en la visión de Samuel representa una expresión del pesimismo cultural, en la idea de que las personas son prisioneras del proceso social (Samuel, 1984: 50-51).

Sin embargo, reconoce del estructuralismo que puso sobre el tapete un conjunto de cuestiones como la relación entre la ideología y la conciencia y los fenómenos económicos y sociales. Por su misma fórmula, ha posibilitado que se dirija la atención del mundo real de los objetos al de las categorías del lenguaje y cómo percibimos las cosas, esto es, al mundo de las representaciones, del imaginario. Asimismo, en su hincapié en la cuestión del lenguaje, ha llevado a los historiadores a reflexionar con mayor profundidad sobre la fuente escrita, sobre los artificios que se utilizan para darle forma a los textos. La misma Revista *Annales* ha efectuado un giro espectacular en el tipo de artículos que publica, pasando del proyecto de la historia total a lo que Morandiello llama una “antropología retrospectiva multifacética y heterogénea”.³ El problema no es la Revista *Annales* en particular sino la disgregación generada por el giro lingüístico, que produjo inconvenientes sobre la realidad de la que escribe la Historia que,

al igual que la realidad de nuestros días, carece de estructura, es amorfa, heterogénea, asistemática, multifacética y se escapa a toda conceptualización y representación bajo paradigmas deterministas y vertebradores como los que ofrecían los modelos regulativos cientifistas e ideológicos; en consecuencia, solo caben relatos históricos diferentes y paralelos sobre

sociología: “la polémica y los equívocos son inmediatos cuando un historiador recurre, sin una teoría previa, a conceptos sueltos como control social, integración o incorporación política, por poner solo ejemplos que han dado lugar a fuertes discusiones teóricas en revistas de historia social.” Asimismo, plantea el autor que la excesiva fragmentación del objeto de estudio en temas cada vez más especializados, llevó a que la Historia Social se muestre incapaz de ofrecer visiones coherentes de una totalidad social o de un proceso largo (Juliá, 1989: 27 y 57).

3 A su entender, la estadística valida su conclusión. Los artículos “de temática cultural pasaron de representar el 10,4% en su primera época (1929-1945) hasta significar el 35% en el período 1975-1984 (mientras, los de temática económica descendieron del 57,8% al 19%, y los de social del 26,2% al 24%).” A su entender, esta modalidad se ha extendido a toda la práctica de la Historia, porque “por todas partes se aprecia un deslizamiento notorio del discurso histórico hacia modos narrativos y descriptivos tejidos sobre acontecimientos particulares, en detrimento de los modos analíticos volcados sobre las estructuras y plazos temporales largos; y en casi todos los casos, esos desplazamientos se acompañan de una promoción del enfoque centrado en la individuación del sujeto histórico y su experiencia vital y cotidiana, con abandono o merma del enfoque colectivo, público y oficial” (Morandiello, 1993: 98).

las ilimitadas partes de esa realidad atomizada (sin conexión entre sus partes), que desafía la vertebración de una «historia total» y solo permite una multitud de historias que serán todas igualmente válidas y pertinentes (Morandiellos, 1993: 99).

En el fondo, según su visión, esta nueva manera de hacer la historia no se diferencia nada de aquellas triviales que convivieron siempre con la práctica científica o académica, tales como historias de muebles, locomotoras o armas; historias familiares o festivales laicos o religiosos.⁴

Si bien es cierto que habría consenso en la incidencia de Derrida en el giro lingüístico de las ciencias sociales y en particular en la Historia, es dable destacar que no puede omitirse a Roland Barthes en los orígenes de dicho giro con su señero trabajo *“El discurso de la Historia”*, (Barthes, 1987) de mediados de la década de 1960. Desde este planteo y la continuidad brindada por White, de Certeau, Veyne y otros, la escritura de la historia ingresó en un terreno cada vez más complejo. Con esto se quiere decir que, como sostienen algunos, el ideario posmoderno (y su argumento de falta de grandes relatos de legitimación sugerido por Lyotard), permitió la aparición de construcciones históricas que no se condicen con los lineamientos tradicionales, y por ello se ingresó en una práctica lábil, ya que cualquier construcción discursiva puede ser reestructurada o reescrita, para ser historia. En líneas generales, la deconstrucción propuesta por Derrida postula que pensamos y vivimos con signos, que no hay actividad humana fuera del lenguaje (de alguna forma, de manera similar a lo argumentado por Barthes), y por ello, no existe ninguna forma por fuera de la lengua de considerar la eventual estabilidad o consistencia del mundo. Y como solamente percibimos el mundo a través de los signos, no existe otra cosa que no sea nuestra particular manera de comprenderlos (donde no todos lo hacen de la misma forma), y por ende, nuestra manera individual de ver el mundo. La consecuencia para la historiografía, en la perspectiva de Morandiellos, es “una recomendación de abandono de sus ilusiones científicas, de su denodado esfuerzo baldío por generar un conocimiento racional, causal y «verdadero»” (Morandiellos, 1993: 103).

Pese a la crisis a la que ha sometido al quehacer histórico, la deconstrucción ha aportado algunas herramientas al postular, por ejemplo, que la reflexión sobre los

4 Josep Fontana, como siempre es mucho más duro cuando dice que las especializaciones inacabables constituyen una aberración, y que el objeto de estudio que es el hombre en sociedad es “inabarcable desde cualquiera de estas pequeñas visiones que se proponen como alternativas más ‘científicas’ a la supuesta vaguedad de una imaginaria ‘historia total’, que nunca ha sido un programa efectivo que se nos propusiese aplicar en la práctica, sino una aspiración inalcanzable que se presentaba más bien como un modelo extremo: como un indicador que orientase, en lo posible, la práctica de nuestro trabajo” (Fontana, 1992: 85). En la misma línea se encuentra también –imaginamos que a su pesar- Roger Chartier, cuando dice que “considerando que cualquier forma de historia era social, la historiografía francesa acabó en una total fragmentación de los objetos y de los métodos. De ahí, para algunos, la necesidad de vincular más estrechamente la historia social con la sociología y de adoptar sus cuestiones clásicas” (Chartier, 1993: 157).

imaginarios permitió comprender cómo era la percepción del mundo de los protagonistas de la historia. Postulado necesario para entrever cuáles fueron las opciones que estos protagonistas tuvieron a su disposición, pero sin olvidar que ellos también partían de un análisis más o menos racional de sus condiciones materiales y posibilidades (Núñez Seixas, 2008: 177).

De esta forma, conceptos muy profundamente arraigados en la práctica historiográfica, tales como capitalismo, burguesía o imperialismo, han dejado paso a la búsqueda de las identidades, la violencia política o las prácticas culturales, y “a esto se añade la persistente sensación de crisis que arrastra la historia como ciencia social desde los años ochenta del siglo pasado” (Pérez Garzón, 2008: 204). Patrick Joyce se sorprende ante la poca atención dada a lo que se viene denunciando sobre el concepto de “lo social”, ya que a su entender marca la creciente separación que se ha producido entre la Historia en particular y las Ciencias Sociales en general gracias al giro culturalista (y lingüístico, podríamos agregar): “Este «giro», al poner el énfasis en las cuestiones de representación y de significado, corre el riesgo de perder el contacto con el pensamiento sobre lo social y sobre la naturaleza de la sociedad” (Joyce, 2006: 74).

Aquí es donde ha de encontrarse el segundo de los grandes problemas que arrastra el desarrollo de la Historia Social, en la visión de algunos historiadores desde posiciones críticas, que es el de la historización del concepto de “social”, esto es, la comprensión de qué se entiende por sociedad. El proyecto de la modernidad oculta el hecho de que conceptos incuestionados como “individuo” o “sociedad” no son entidades reales, sino construcciones humanas, históricamente logradas y normativas en su funcionamiento, cuyo diseño resultó necesario y funcional al poder y al orden político. De esta forma las “grandes narrativas” forman parte esencial de dicho proyecto, para justificar la idea de progreso, la ciencia, el liberalismo, el socialismo o el conservadurismo. Y por ello Joyce se pregunta:

Si el mundo social es, en el fondo, un constructo humano, entonces solo se podrá avanzar si se presta atención a los principios de su construcción, y esto es aplicable a la historia de lo social tanto como a la teoría de lo social. La emergente historia de las categorías definidoras de la modernidad occidental descritas aquí (las de las prácticas discursivas de lo ‘social’, lo ‘económico’, lo ‘cultural’, etc.) invita por sí misma a una nueva explicación del proceso y de la estructura que la amplíen y la critiquen” (Joyce, 2004: 45).

El proyecto ideado por la modernidad necesitó, entonces, la construcción de un concepto abarcador de los diferentes intereses encontrados, que dio en llamarse “sociedad”. Miguel A. Cabrera y Álvaro Santana Acuña han expuesto consistentemente esta idea. Ellos sostienen que, según Keith M. Baker, la sociedad es una invención y no un descubrimiento, esto es, sin negar la interdependencia entre las personas, “«existen muchas formas posibles en que esta interdependencia podría ser construida. Sociedad es la construcción conceptual de esa interdependencia que nos ha legado la Ilustración»”

(Cabrera y Santana Acuña, 2006: 170). De esta forma el concepto “sociedad” surgió de un proceso de secularización que permitió que el mundo “de lo humano adquiriera una forma de autonomía”.⁵ Y toman de Taylor una idea firme: el término imaginario en realidad no refiere a las ideas o creencias de las personas, sino a los supuestos que permiten que esas ideas resulten pensables.

En los últimos tiempos surgieron fuertes cuestionamientos al giro lingüístico y el cultural. Por ejemplo Schmidt-Nowara comienza su artículo diciendo que el giro lingüístico siempre tuvo críticos, en donde los historiadores sociales cuestionaban el alejamiento de los objetos tradicionales, como los trabajadores, o las mujeres; y que se centrara el análisis en el lenguaje como determinante de identidades e intereses. Las críticas se hicieron más fuertes en el mundo angloparlante cuando se vió que quienes querían llevar el barco al giro culturalista eran antes destacados historiadores sociales como Sewell, Scott o Joyce, y en tono burlón sostiene que los mismos que abogaron por la incorporación del post-estructuralismo y la antropología cultural son hoy los más críticos por la insuficiencia del giro (Schmidt-Nowara, 2009: 169). Por su parte, Spiegel, en su lectura crítica del libro de Eley (Eley, 2005), sostiene algo similar (Spiegel, 2011), aunque postula que lo que hoy se busca es la recuperación de la relación entre el materialismo y la Historia Social de los últimos años, luego del giro y los enfoques eminentemente culturalistas, en términos de comprender cómo se transforma la sociedad en lo material y lo cultural, a la vez. De esta forma, se debería poner foco en las figuras individuales, los hechos y los condicionamientos y limitaciones estructurales de una sociedad. O sea, recuperar la tradición de las décadas de 1960 y 1970, pero con la riqueza de las décadas de 1980 y 1990. Luego de un conjunto de críticas a Eley en términos teóricos y epistemológicos, Spiegel sostiene que se pretende volver a un modelo objetivo, esto es, que hoy se intentaría salvar a los fenómenos. También advierte un nuevo énfasis en el constructivismo semántico frente al semiótico, es decir, que se tenga claro que el significado no se produce al nivel del código o la estructura, sino en el de la semántica del uso lingüístico ordinario, para comprender el mundo a través de la creación y la recreación continua y práctica a lo largo del tiempo; esto es algo que venimos diciendo desde hace mucho, los términos no tienen la misma implicancia a lo largo de los tiempos, y parte de la labor del historiador es comprender el significado en el contexto de producción.

Spiegel, así y todo, cuestiona con dureza los intentos de Eley de conciliar los extremos (estructuralista y cultural-lingüista), con la aparición de una tendencia que llama “teoría de la práctica”, que plantea “la continuidad de la relevancia de las conclusiones semióticas formuladas por el giro lingüístico, aunque las reinterpreta en favor de una rehabilitación de la historia social colocando estructura y práctica, lenguaje y cuerpo en

Según los autores, es una línea de interpretación que también siguen otros, como Kaufmann y Gilhamou. Entonces, los conceptos de individuo, pueblo, nación, economía y sociedad en verdad son productos emergentes de la modernidad, que implicó una reorganización de los asuntos humanos. Para ellos también el concepto de sociedad fue un efecto de la «nueva cultura», surgida en el siglo XVIII, cuyo «ideal regulador» es el de la «reapropiación», por parte de los seres humanos, de los principios generadores de sus relaciones, entre ellos y con el mundo (Cabrera y Santana Acuña, 2006: 171).

relación dialéctica en sistemas históricos” (Spiegel, 2011: 117). O sea, todo hace suponer que el giro lingüístico está dando un giro histórico, ya que el historicismo tomaría una versión atenuada del discurso, como creador de las condiciones de posibilidad para la existencia de una cultura determinada y creador de sus componentes. Así y todo, este autor tiene una visión pesimista de los intentos unificadores, planteo que aún sigue abierto, dado que otros plantean que el resurgimiento de la Historia Social habría de apoyarse en la narración tradicional (y esto, de alguna forma, puede vincularse a la narración de las películas históricas).

3. El aporte de Robert Rosenstone a la reflexión sobre el cine de representación histórica

El profesor Robert Rosenstone desarrolla su actividad docente y de investigación en el *California Institute of Technology*, Estados Unidos de América. Su último y actualizado libro sobre la temática se llama *La Historia en el Cine-El Cine sobre la Historia*, publicado en 2006 en su país de origen, y en castellano en 2014 en España (Rosenstone, 2014). Este texto es una versión ampliada y mejorada de su anterior y revolucionario aporte, llamado *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia* (Rosenstone, 1997). Narra en ambos trabajos cómo se inició en el estudio de la representación de la Historia en el cine, exponiendo su camino. En síntesis, y tal como la mayoría de los que nos aproximamos a esta forma de comprender el cine de representación histórica, comenzó agregando films como complemento del dictado de sus cursos, para luego organizar un curso de historia con eje en los diferentes films que de una u otra forma expresaban los principales contenidos. Complementariamente a ello, tuvo la posibilidad de participar en los guiones de la película *Reds* (con Warren Beaty como director y actor), y *The Good Fight*, que narra la participación de la Brigada Lincoln en la Guerra Civil Española. En ambos casos, la apoyatura fueron trabajos propios de investigación publicados como *Romantic Revolutionary* (1981, la vida de John Reed), y *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion and the Spanish Civil War* (1969). Como consecuencia de todo lo anterior, tuvo la posibilidad de reflexionar con mayor profundidad sobre los problemas y potencialidades de esta forma de aproximarse a la Historia.

Como casi la mayoría, sus primeros escritos se sustentaron en qué grado de exactitud histórica tenía la película sobre la que trabajara, cuáles los errores y la cercanía o no con los procesos históricos implicados. Sostiene que por lo general, “es fácil criticar lo que vemos. Lo difícil es responder a la pregunta de qué se espera de una película, salvo insistir en que sea fiel a «los hechos». El motivo de esto es que casi todas nuestras ideas al respecto proceden de nuestra formación como académicos” (2014: 82). Pero, aclara, vivimos inmersos en el mundo actual, *posliterario* como lo denominó originalmente, o en otras palabras, sostiene que la lectura es reemplazada cada vez más por lo audiovisual (1997: 56). Una película histórica siempre es algo más que un conjunto de hechos, ya que también es un drama, una representación, una obra que pone en escena y construye un pasado en imágenes y sonidos (2014: 82). En 1997 se apoyó fuertemente en la perspectiva de filosofía de la historia de Hayden White, y en el texto de 2014 en Hayden

White y Frank Ankersmit, para sostener que

Que la escritura de la historia incluye también el uso de metáforas no es novedad. Teóricos como Hayden White y Frank Ankersmit defendieron hace tiempo que lo metafórico en los discursos historiográficos es, en último término, más fuerte (¿y más interesante?) que lo literal o fáctico. Ankersmit explica que conocemos tanto del pasado que es imposible asimilar todo lo publicado. En el futuro, deberíamos estar más pendientes del lenguaje con el que nos referimos al pasado que a descubrir nuevos datos sobre él (2014: 83).

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
5
NOVIEMBRE
DE
2021

La conclusión de Rosenstone es que el lenguaje cinematográfico es uno de los que pueden abordar el pasado, y que los historiadores y público en general deberían aprender a interpretar. En otras palabras, que los historiadores antes de criticar aspectos formales y superficiales de una película de representación histórica, deberían tratar de comprender cómo se estructura la narración fílmica. De esta forma se evitarían cuestionamientos tales como la falta de notas al pie o visiones encontradas y contradictorias (esto es, que no se adaptan a las convenciones de la historia tradicional), tal como emergen de los libros académicos. El objetivo que postula el autor es que no se pueden comparar, ya que los libros de historia, tan contruidos desde su época como se cuestiona a los films, apuntan a expresar ciertas cosas, mientras que los films, otras. Las películas, dice, no son y nunca serán «exactas» tal como los libros pretenden ser, sino que son interpretaciones (2014: 85). Ahora, aquí cabe pensar, ¿no lo son los libros de historia también? ¿Es igual un libro de la Revolución Francesa escrito por Francois Furet que el hecho por Albert Soboul? En suma, el supuesto principal que propone Rosenstone y que ha sido resultado de la incidencia del giro lingüístico en Historia, es que el cine es una forma de hacer historia diferente y consecuencia de la evolución de la sociedad (tal como la forma de hacer historia de Heródoto no es la misma que la de Fernand Braudel). O como él mismo dice: “La cuestión es que los géneros, o modos de contar la «verdad» sobre el pasado, han cambiado a menudo a lo largo de los dos últimos milenios (y antes)” (2014: 86). Sostiene que si se acepta que la historia escrita en forma tradicional es una *ficción narrativa* de los hechos del pasado (siguiendo a White), es factible que el cine pueda ser entendido como una *ficción visual*, esto es, no un espejo del pasado sino una representación. Si es así, una película histórica que cumpla con un conjunto de normas podrá erigirse en una disciplina “colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral” (1997: 64). Por ello propone que el cine histórico es un género o conjunto de géneros, con convenciones propias, y de esta forma, al igual “que las pinturas budistas, el cine histórico puede transmitirnos mucho sobre el pasado y proporcionarnos un cierto conocimiento y saber, incluso si no podemos precisar con exactitud cuáles son los contornos de dicho conocimiento” (2014: 267).

Por ello, mientras que un libro se apoya en ciertos indicios que al ser elegidos por el historiador se convierten en hechos, en una película histórica el director (o mejor

dicho, realizador) tiene que ir más allá, ya que además de recoger los indicios debe recrear un pasado que se ajuste a las prácticas, exigencias y tradiciones tanto del medio audiovisual como del drama. En suma, son invenciones –que no son la debilidad de este medio expresivo-, que expresan lo fundamental de su fortaleza (2014: 86-87). A partir de esta serie de supuestos, propone la idea de que en el cine existen herramientas que, de alguna u otra forma, son también utilizadas en la narración histórica tradicional, como la metáfora, la invención y la condensación, desplazamiento y simbolización; es decir, si se acusa al cine de prefabricado, una monografía histórica no lo es menos (1997: 218-222). Estas construcciones, en mayor o menor grado ficcionales nos involucran en las realidades posibles y aproximadas de las situaciones y acontecimientos pasados, y son los que “conforman la contribución más interesante del cine de historia, que se sitúa en el nivel del argumento y de la metáfora, porque apelan al discurso de la historia en su sentido más amplio” (2014: 88). Para dar un ejemplo, toma el film *Tiempos de Gloria* (*Glory*, Edward Zwick, 1989), y sostiene que mientras en el libro se pueden exponer ideas en general (como un campo en donde holgazanean soldados, o juegan al béisbol), en el film debe mostrar a esos soldados o a esos jugadores en concreto. Por ello,

EN LA
OTRA ISLA

aceptar este tipo de generalización significa involucrarse en una «interpretación» determinada de las imágenes que aparecen en la pantalla que no es literal, sino que admite el detalle concreto como un símbolo de un significado más amplio. La conclusión: los espectadores que pueden incluso no darse cuenta de lo que están haciendo ya están, de hecho, aceptando y comprendiendo a este aspecto particular del lenguaje del cine de historia (2014: 92).

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

Puede añadirse que cuando se ejecutan las herramientas tales como la metáfora o la condensación, se añade comprensión, aún en desmedro de la exactitud histórica⁶, ya que permite que se efectúen preguntas que durante mucho tiempo rodearon a un tema específico, tal vez también sus respuestas. Sin embargo, el cine tiene un conjunto de restricciones a tener en cuenta, como la modalidad narrativa –si se quiere- de tipo aristotélica; hace hincapié en hombres y mujeres célebres o importantes porque la cámara decidió que así fuera, con la visión de un pasado unitario, cerrado y concreto. Pero, al personalizar y dramatizar el pasado, le agrega algo que difícilmente pueda hallarse en un libro académico, y es la contundente presencia de la emoción: “nos presenta la historia como triunfo, angustia, alegría, desesperación, aventura, sufrimiento y heroísmo” (2014: 100). Y a la vez, nos muestra de manera efectiva lo que llama “el look del pasado”, los edificios, los paisajes, los vestidos y los artefactos. Además, el cine muestra la historia como un proceso, ya que “el mundo que aparece en la pantalla une

6 Pongo por caso la escena en la que le ofrecen al que sería el comandante del primer batallón de negros en la Guerra Civil de Estados Unidos, que tal como se expresa en la película nunca existió. Pero permite darle entidad al profundo significado que tuvo la creación y el comando de dicho batallón. Para un largo análisis del valor de *Tiempos de Gloria*, véase Rosenstone (2014: 88-102).

cosas que la historia escrita suele separar con fines analíticos” (2014: 101). Y es que claramente en los films históricos, de manera directa o indirecta muestra la economía, la raza, la clase, los géneros, todo en conjunto y como proceso. Por ello plantea el autor que a esta modalidad podría llamársela *historia como visión* (2014: 268). Entonces,

el cine cambia las reglas de juego y genera su propio tipo de verdad, crea un pasado que tiene varios niveles y que tiene tan poco que ver con el lenguaje escrito o hablado que resulta difícil describirlo adecuadamente con palabras. El mundo histórico que crea el cine es potencialmente mucho más complejo que el texto escrito. En la pantalla suceden varias cosas de forma simultánea (imagen, sonido, lenguaje, texto incluso). Estos elementos se apoyan unos a otros y se enfrentan entre sí para crear un ámbito de significado tan diferente al de la historia escrita como la historia escrita lo fue de la historia oral. Tan diferente que permiten plantear hipótesis de que los medios visuales pueden representar un cambio importante en la conciencia de cómo reflexionamos sobre nuestro pasado (2014: 268).

Por todo esto, el mejor tipo de cine de historia –dice Rosenstone–, el más serio, hace «historia» solo en tanto y en cuanto trata de darle sentido a algo que haya ocurrido en el pasado, trabajando de forma similar a la historia académica, pero estructurando los vestigios de acuerdo a las necesidades del medio expresivo (la pantalla). Por caso, asume un posicionamiento tal vez inocente respecto a la cámara, ya que para este autor es un “mecanismo avaricioso que, para crear un mundo, debe mostrar detalles mucho más precisos... de lo que podría jamás proporcionar la investigación histórica” (2014: 269). Y, asegura, si la película presenta los datos tal como lo haría un libro, la misma no serviría para nada: ya tenemos los libros. Ir al cine o ver televisión plantea una experiencia distinta. Para finalizar, y partiendo de la conocida aseveración de Marc Ferro respecto a que las películas pueden ser un ‘contra discurso’ de la sociedad contemporánea, Rosenstone afirma que “el cine de historia crea un contra discurso sobre el pasado” (2014: 274).

4. La narración positivista histórica, también en el cine

Muchos historiadores (y en particular, divulgadores de Historia) construyen una representación del pasado estructurada narrativísticamente, que en última instancia es una forma de acceso razonable para los no especialistas, tal vez por la lógica dependencia de las estructuras y procesos mentales analizados por David Bordwell (que no se desarrollan aquí por una mera cuestión de espacio, puede consultarse su trabajo de 1996). Por ello, la narración que se encuentra en un film debe seguir pautas que permitan la articulación mental concreta de los espectadores, de la misma manera en que se forman los esquemas mentales y estructuración de la narración, ya analizados en otro trabajo (Nigra, 2018: 176-181).

Asumiendo que la Historia como ciencia es una creación de Occidente, “basada en preconceptos específicamente occidentales, aristocráticos, racistas, genéricos/de género, y clasista” y que no es más universal que lo que puede ser el capitalismo o el cristianismo (White, 2010: 124); la elaboración de las fórmulas para su representación ha variado ampliamente a lo largo del tiempo. Sin dudas la manera más exitosa de narración –adecuada a los tiempos en que se desarrolló– fue el positivismo. A ello debe añadirse la explosiva difusión de los libros y los periódicos masivos, que llevaron a los hogares de todas las clases sociales todo tipo de noticias e historias (Anderson, 1991).

El positivismo en Historia resultó una respuesta a condiciones de época particulares. En términos generales, indica Collingwood, el positivismo puede definirse “como la filosofía actuando al servicio de la ciencia natural, así como en la Edad Media la filosofía actuaba al servicio de la teología” (Collingwood, 2001: 199). Sin embargo, indica, los positivistas tenían su propia manera de entender los hechos naturales, ya que solamente se tenía que a) comprobar hechos, y b) fijar las leyes de su comportamiento. De esta forma, al considerar que los hechos se adquirirían simplemente por la percepción sensorial, la tarea real era la de generalizarlos para formular leyes por inducción. Merece aquí resaltarse que epistemológicamente los positivistas trabajaban con el método **inductivo**, entendido como un tipo de conocimiento que *avanza de lo particular a lo general*, lo que tiene mucho que ver con cualquier construcción narrativa oral o literaria (y si se aceptan los postulados de Bordwell, la narración fílmica llamada “clásica”). Los historiadores que asumieron ese programa de trabajo tomaron como tarea la primera parte del mismo, esto es, la recopilación de hechos. Entonces el resultado fue “un enorme aumento de conocimientos históricos detallados, basados hasta un grado sin precedentes en el examen exacto y crítico de las pruebas históricas”, y por ello la escritura de la Historia se “identificó con una escrupulosidad infinita, a propósito de cualquiera y de cada cosa concreta aislada” (Collingwood, 2001: 199). Pero, ¿a qué se llama hechos? Según sostiene White,

“la versión canónica de la distinción entre evento y hecho es que ‘un hecho es un evento bajo una descripción’ [...] a través de la cual se asigna el evento a su tipo correspondiente, y en general, se le atribuye un nombre apropiado” (White, 2010: 128-19).

En el caso del positivismo histórico, los hechos eran la realidad de lo comprobable en términos científicos, aquello constatado por el hombre de ciencia y dado inmediatamente a la percepción, por cuanto es lo que había quedado como prueba, y por ello los mismos se encontraban separados, en forma atomística. Para esta modalidad de la Historia, el método prescribía la adopción de dos 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 no solamente debía ser tratado como independiente de los otros, sino también debía ser independiente del mismo que ejecuta el acto de conocimiento, para lo cual era imprescindible eliminar todo tipo de desviación

subjetiva, o sea, el historiador no debía emitir juicios de valor sobre los hechos, sino solamente contar lo que eran (Collingwood, 2001: 203-204).

Sin embargo, con los planteos de Augusto Comte el positivismo en Historia dio un paso adelante, al proponer el filósofo que los hechos debían utilizarse para algo más importante que ellos mismos. Si bien que la ciencia que debía formular las leyes era la Sociología, con base en el trabajo que venían efectuando los historiadores (relevando a éstos de la compleja tarea de lograr explicar las síntesis y generalizaciones entre los hechos), la conclusión alcanzada por la mayoría de los positivistas fue que la mente humana no era muy diferente a cualquier funcionamiento de la naturaleza y, por ello, el proceso histórico no debía ser muy distinto al proceso natural. La consecuencia lógica era que los métodos de las ciencias naturales eran totalmente aplicables a la interpretación de la Historia, aunque gracias a la masividad alcanzada por el trabajo de Darwin, se asumió que “se podría utilizar la evolución como término genérico que abarcaría por igual el progreso histórico y el natural” (Collingwood, 2001: 204). Además, los historiadores de principios y mediados del siglo XIX desarrollaron un método crítico para trabajar con las fuentes, que era llamado de la *crítica filológica*.⁷

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
5
NOVIEMBRE
DE
2021

Los más conocidos historiadores que aplicaron a rajatabla el método positivista en Historia son Leopold von Ranke y Theodor Mommsen, basándose en un estudio meticuloso de lo que consideraron la verdadera fuente histórica (aquellas emanadas por los autores en su cercanía al hecho), o las instituciones (gobiernos, iglesias, etc.). Ranke, según White, admitía que su concentración “en ‘lo particular’ podía dar a su narrativa un aspecto ‘tosco, inconexo, incoloro y aburrido’; pero el ‘sublime ideal’ al que aspiraba su obra [...] sólo se podía alcanzar mediante un movimiento de lo particular a lo general, nunca por el procedimiento inverso” (White, 1992: 162). Es éste un planteo que debe destacarse, por cuanto los filmes histórico-comerciales por lo general se apoyan en hechos particulares con aspiraciones de generalización (Rosenstone, 1997). Sin embargo, el modelo positivista se desgastó, ya que, conforme indica White, resulta una paradoja que cuanto más detallistas y profesionales eran los textos históricos, “resultaron cada vez menos útiles para cualquier finalidad práctica, incluyendo aquella tradicional de educar al laicado en las realidades de la vida política” (White, 2010: 125).

¿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? Entonces, si se asume tal como explicara magistralmente Collingwood, que el positivismo construía sus historias narrativas apoyándose en el método inductivo, no es sorprendente que la narración clásica (principalmente la emanada de los grandes estudios de Hollywood, y que hoy es prácticamente el modelo comercial en uso generalizado), se sostenga también en el método inductivo. Nótese que el mecanismo

7 “Consistía éste especialmente en dos operaciones: primera, el análisis de las fuentes (que todavía significaban fuentes literarias o narrativas) en sus partes componentes, distinguiendo en ellas elementos primarios y posteriores, y capacitando de esta suerte al historiador para que discriminara entre las porciones más dignas y menos dignas de confianza; segunda, la crítica interna de las partes más dignas de confianza, mostrando cómo el punto de vista del autor afectaba su exposición de los hechos, y capacitando así al historiador para hacerse cargo de las distorsiones de tal modo producidas” (Collingwood, 2010: 202).

fílmico permite ir presentando elementos que avanzan de lo particular a lo general, de forma tal que el guión se estructura poniendo un hecho tras otro para garantizar que la historia avance. De similar manera, el positivismo toma la fórmula de la causalidad para encadenar los hechos dejando, si se quiere, el camino allanado para un guionista que maneja aceitadamente el formato estructural (el de la narración fílmica y el de la Historia), no tenga mucho trabajo para poner las cosas en fila.

Sin embargo, corresponde destacar que, para articular el hecho con su representación, y tal como se viene sosteniendo, se hace necesario apelar a la mimesis, en el sentido propuesto por Paul Ricoeur, esto es, que solamente puede darse de la mano de la acción, atento a que los sistemas simbólicos (como la palabra escrita o la imagen en movimiento),

son de carácter cognitivo, es decir, logran que la realidad sea como ellos la presentan. Desarrollan esta capacidad organizativa porque poseen una dimensión de carácter sígnico, que son elaborados con *trabajo* y las técnicas apropiadas, y porque dan lugar a *nuevos* esquemas para leer la experiencia (Ricoeur, 1999: 142).

Es por ello que la ficción redescrive lo que el lenguaje convencional ha descripto previamente. En el cine, la redescrípción, sobre la que reflexiona Ricoeur, posee un conjunto de elementos que forman parte componente de los elementos estructurales detallados por Bordwell. Estos elementos de un film de estilo clásico de representación histórica (por lo menos en la perspectiva hollywoodense), incorporan en lo sustancial las características propias del melodrama en tanto obra destinada a públicos masivos, con sucesos dramáticos generales y donde se exalta la violencia o los sentimientos y emociones de forma exagerada (Padilla Castillo, 2002). Si bien es un mecanismo heredero de las tradiciones de la cultura popular como el teatro, la música, el folletín, el relato rosa, etc., la gran maquinaria de Hollywood descubrió que las mujeres eran un nicho potencialmente redituable, por lo que desarrolló estrategias para consolidar ese mercado. De tal forma elementos constitutivos del melodrama no escapan casi a ninguna película producida por las *Majors*, y por ende, se ha impuesto como elemento estructural de todo filme de orientación comercial. Por ello puede verse que se repiten temas, tramas, psicologías de personajes, estructura del guión y hasta en ciertos casos, la puesta en escena. En gran mayoría de los filmes con la estructura de narración clásica hollywoodense han de hallarse elementos del melodrama como parte componente indispensable.

Además, Padilla Castillo añade elementos que, si se los toma en perspectiva, forman parte normal y habitual de la narración clásica de Hollywood tal como los describe Bordwell, esto es, el uso de la música, los toques humorísticos, la estructura del guión con arranques fuertes, apariciones sorprendidas, etc. Por otra parte, Susana Arroyo Redondo (Arroyo Redondo, 2006: 3) ha sintetizado algunos elementos estructurales para las narraciones en las telenovelas, que resultan válidos aquí. De tal forma la autora sostiene que la configuración del héroe ha de cumplir con ciertos componentes que se

encuentran sistemáticamente en las historias contadas (pérdida, búsqueda, donación, secreto). De esta forma, sostiene que “todo protagonista de una narración debe cumplir varios requisitos para que el oyente o el lector pueda calificarlo moralmente y clasificarlo como héroe. Estas condiciones tienen un carácter antropológico y están presentes en los cuentos de todas las culturas tradicionales” (Arroyo Redondo, 2006: 5), que de alguna forma se encuentran en la lógica del canon en la narración clásica de Hollywood.

5. El realismo en la narración fílmica de representación histórica, y lo social

Asumamos como petición de principio la idea de que la significación es la que le brinda entidad a los hechos (o lo digno de ser anotado en los términos propuestos por Barthes), de forma tal que se pueda vislumbrar con precisión la cuestión de la representación. En el Diccionario de la Real Academia Española, proviene del latín, *repraesentatio*, y posee un conjunto de significaciones que resultarán reveladoras:

1. f. Acción y efecto de representar.
2. f. Imagen o idea que sustituye a la realidad.
3. f. Conjunto de personas que representan a una entidad, colectividad o corporación.
4. f. Cosa que representa otra.
5. f. Categoría o distinción social. Juan es hombre de representación en Madrid.
6. f. Obra dramática que en la Edad Media trataba de temas varios, principalmente religiosos.
7. f. Der. Derecho de una persona a ocupar, para la sucesión en una herencia o mayorazgo, el lugar de otra persona difunta.
8. f. Psicol. Imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior.
9. f. desus. Súplica o proposición apoyada en razones o documentos, que se dirige a un príncipe o superior.

Evidentemente, las acepciones 1, 3, 5, 6, 7 y 9 no resultarán de aplicación. Sin embargo la 2 resulta central a lo que aquí se trabajará, cuando se establece que para la lengua española la representación es *la imagen o idea que sustituye a la realidad*, se entiende claramente que existe algo denominado realidad, por un lado; y por el otro, algo que la sustituye o reemplaza. O sea, en consonancia con la acepción 4, es una cosa que representa otra. Entonces para evitar confusiones hemos de aclarar el concepto *representar*: proviene también del latín *repraesentāre*, y según el Diccionario de la RAE, significa (en las acepciones que nos interesan, dejándose de lado aquellas que no confluyen a la aclaración de la expresión que aquí se pretende), *hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene*. También, en concurrencia con esta primera interpretación, significa *informar, declarar o referir* y también *ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente*.

O sea, *representar* es una palabra que pretende dejar claro que se trae algo de la memoria o la imaginación, a la vez de informar o, en su caso, ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo. El pensamiento postmoderno que se apoya en la perspectiva lingüística considera que el lenguaje, en sus implicaciones profundas (es decir, la estructuración

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

posible de la reflexión organizada en palabras), es el que, interpretando, constituye la realidad de los hechos (porque son tales al haberles encontrado significado). Como siempre sucede en un planteo cuando se lo lleva a las últimas consecuencias, se excede no solamente la postura original, sino que permite desarrollos completamente desconectados de su referente primigenio.

Entonces, el límite de la representación, constituida en función de las palabras utilizadas para organizar, describir o narrar un hecho es el problema que se plantea actualmente alrededor de la práctica histórica. La Historia, como intento científico, ¿es la representación real de los hechos acaecidos en el pasado? Esta cuestión no puede resolverse omitiendo la evolución de las prácticas expresivas de la humanidad de los últimos dos siglos. Efectivamente, el surgimiento, en el siglo XIX, de un esfuerzo constante y concienzudo de brindar una descripción y análisis de los hechos de los seres humanos en el pasado, no puede considerarse desvinculado de la aparición de la novela histórica y, en el siglo XX, de los films históricos, por cuanto todos se proponen representar (recordemos que sería traer algo de la memoria o la imaginación, informar y/o imitar algo), los hechos. En su texto *La historia es una literatura contemporánea*, Iván Jablonka sostiene que

como la historia es ante todo un razonamiento, admite toda clase de soportes: películas, exposiciones, cómics, mitos, epopeyas, novelas y, en el caso de la India del siglo XVIII, textos épicos en sánscrito, *kavya* (poesía de corte) o *purana* ('antiguos' que cuentan los mitos de la India posvédica). El género académico –modo objetivo, notas a pie de página, digresiones cultas- es pues una forma de historia entre otras. Toda esta literatura es de una gran riqueza, aunque no todas sus formas sean equivalentes (Jablonka, 2016: 139).

Es más, cabe vincular lo observado por Jablonka con lo ya mencionado de Hayden White (la Historia que aprendemos como creación de Occidente con todos sus vicios, que no es más universal que lo que puede ser el capitalismo o el cristianismo); por todo ello, resulta evidente que la elaboración de las fórmulas para su representación ha variado ampliamente a lo largo del tiempo. En suma, la discusión sobre la supuesta verdad del texto académico histórico como *episteme* y la verosimilitud o *doxa* de la novelística o la cinematografía es una construcción también que se produjo a partir del desarrollo del positivismo y sus consecuencias (y sus reacciones, también). Podría decirse que la perspectiva objetivista que posee el acto de hacer historia en la actualidad es una derivación del proyecto de la modernidad y que, cuando lo historizamos, se puede detectar que no existió siempre y no es un hecho natural (si el de hacer historia, no el del objetivismo académico que rige en la actualidad). Este planteo es una de las tantas derivas de la evolución de la Historia Social de los últimos años, que puede sintetizarse en las palabras de Patrick Joyce, quien se apoya en los razonamientos de Michel Foucault y el provocativo estudio de Geoff Eley y Keith Nield, cuando indica que “el proyecto de la modernidad disfraza el hecho de que ‘individuo’ y ‘sociedad’ no son entidades reales,

‘objetivas’, sino creaciones históricas y normativas, diseñadas para manejar las exigencias del poder político y del orden público” (Joyce, 2004: 36).

En otras palabras, son categorías elaboradas detrás del modelo ilustrado de reflexión sobre las personas y los diferentes agregados sociales, que previamente eran percibidos de diferentes formas (como órdenes, o estados, castas, etc.), en una perspectiva unificadora que les permitió elaborar el conocimiento pretendido. Si no es la sociedad un hecho que forma parte de la conceptualización de los agregados humanos en el lejano pasado, si el mismo concepto de lo social o la sociedad es una creación del proyecto modernista, ¿cabe entender una particular forma de hacer historia, surgida a partir del siglo XIX, como desligada de dicho proyecto?

Si la novela histórica y el cine histórico se apoyan en fuentes y la bibliografía consensualmente acreditada sobre el período, etapa o momento que representa, y logra efectuarla de manera tal que se sostenga no solamente en lo verosímil (literario o cinematográfico), sino también lo que el historiador “rellena” con indicios y aplicación de marcos teóricos validados, es razonable concluir que puede ser una forma válida de conocimiento histórico de los hechos del pasado. A fin de cuentas, lo que Roland Barthes indicó como el “efecto de realidad” en el discurso de la historia, es de alguna manera la determinación del significado,

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

fuera del discurso «objetivo», permitiendo que, aparentemente, se enfrente la «realidad» con su expresión, nunca deja de producir un nuevo sentido, tan cierto es, una vez más, que en un sistema, toda carencia de elementos es en sí misma significativa. Este nuevo sentido -extensivo a todo discurso histórico y que define, finalmente, su pertinencia- es la propia realidad, transformada subrepticamente en significado vergonzante: el discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla, no dejando de repetir *esto sucedió*, sin que esta aserción llegue a ser jamás nada más que la cara del significado de toda narración histórica (Barthes, 1987: 175).

En términos consistentes con su propio razonamiento Barthes, en otro escrito que analiza lo que denominó “el efecto de realidad”, da entidad al argumento al sostener que “la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo...” (Barthes, 1987: 186). En otras palabras, el hecho de consignar como anotable algo que carece de entidad dentro de la trama narrativa es lo que, precisamente, le permite aumentar la dimensión de lo anotable. Ahora bien, lo destacable del punto es que Barthes pone en línea que hay un eje ordenador entre la narrativa realista y/o naturalista y la escritura de la historia (por lo menos, la del siglo XIX o narrativa), y ese punto está centrado en que se consigna un dato irrelevante en términos estructurales para sostener la dirección de lo narrado, pero central en términos de significación del referente. Y eso mismo es lo que, de alguna forma, determina lo verosímil, y también lo verdadero (por lo menos en Historia). Este punto de unión entre la verdad y la verosimilitud, que es el detalle estructuralmente insignificante como

descripción resulta ser puramente aditivo, no está justificado por ninguna finalidad de acción o de comunicación (Barthes, 1987: 101). Solamente está ahí para mostrar detalles que formaron o forman parte de lo real. Cabe aquí disentir parcialmente con lo expuesto al respecto por Robert Rosenstone, cuando refiere a la *falsa historicidad*

o «el mito del realismo» que ha imperado en Hollywood desde siempre. Este mito es, en definitiva, la falsa idea de que la historia en realidad no es más que el «retrato de un período», de que los objetos son historia por sí mismos y no en función de lo que significaron para la gente en un momento y lugar determinados (Rosenstone, 1997: 52).

Todo hace suponer que para ciertas perspectivas de representación el objeto mismo, lugar o vestimenta resultan ser de por sí historia. Cabe recordar que también su mera presencia es significativa, brindándole tanta entidad en lo representado como si se hubiera obtenido de una fuente historiográficamente validada, aunque, como sostuvo Barthes, “parecen proceder de una especie de *lujo* de la narración, pródiga hasta el punto de dispensar detalles «inútiles» y elevar así, en determinados puntos, el coste de la información narrativa” (Barthes, 1987: 180). Debe advertirse que en ese mismo texto sobre el efecto de realidad de Barthes, se establece el vínculo entre el realismo y la narrativa histórica:

...pero esa misma «realidad» se convierte en la referencia esencial en el relato histórico, que se supone que da cuenta de «lo que ha pasado realmente»: ¿qué importa entonces la no funcionalidad de un detalle, siempre que éste denote «lo que ha tenido lugar»?; la «realidad concreta» se convierte en la justificación suficiente del decir. La historia (el discurso histórico: *rerum gestarum*) es, de hecho, el modelo de esos relatos que admiten el relleno de los intersticios entre sus funciones por medio de anotaciones estructuralmente superfluas, y es lógico que el realismo literario haya sido, con pocos decenios de diferencia, contemporáneo del imperio de la historia «objetiva», a lo que habría que añadir el desarrollo actual de las técnicas, las obras y las instituciones basadas sobre la necesidad incesante de autenticar lo «real»...” (Barthes, 1987: 185).

¿Y qué es el realismo en términos literarios? Roman Jakobson intenta proponer una definición: para el teórico del arte sería “una corriente artística que se postuló como objetivo reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, y que aspira al máximo de verosimilitud” (Jakobson, 1982: 160). Ahora bien, tal como plantea Jameson, nunca “está claro si esa forma simplemente registra el estado avanzado de una determinada sociedad o si desempeña un papel en la conciencia que esta tiene de ese estado avanzado y sus potencialidades (políticas y de otro tipo)” (Jameson, 2018: 10). Lo importante, a su entender, es que la propia ideología del realismo tiende a situarlo en términos de contenido, “y aquí el modo realista está clara y estrechamente asociado con la burguesía

y el devenir de la vida cotidiana burguesa; esto, querría insistir, es asimismo una construcción, en la que participan el realismo y la narrativa” (Jameson, 2018: 11). Sin embargo, su trabajo se cierra con un capítulo en donde se pregunta si en la actualidad es todavía posible la novela histórica. De alguna forma, entonces, para Jameson, el realismo y la novela histórica se encuentran emparejadas (Jameson, 2018: 172).⁸ Si bien es un lugar común sostener que el origen de la novela histórica se encuentra más vinculada al movimiento romántico (con su impronta nacionalista como base)⁹, que al realismo/naturalismo, es evidente que en ambos la búsqueda e interpretación de los hechos forma parte de su necesidad. Como sostiene Anderson, “la novela histórica que conquistó al público lector europeo en la segunda mitad del siglo XIX no ofendía el sentimiento patriótico, pero ya no tenía vocación constructora de nación” (Jameson, 2018: 5).

Nótese que una de las características centrales en la novela o película realista o histórica se encuentra en la descripción o mostración de los detalles insignificantes para brindar entidad de verosimilitud, la que es utilizada como significante de verdad. Porque el objetivo sustancial es reflejar lo que el autor considera la verdad de la sociedad que describe, por ello

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

todos los grandes realistas han considerado sus operaciones narrativas como una intervención en las concepciones universalizadoras, «supersticiosas» o religiosas de la vida, y como un golpe en pro de la verdad («lector, esto no es una ficción») que sigue siendo parte de toda la secularización ilustrada del mundo (Jameson, 2018: 169).

NOVIEMBRE
DE
2021

Es, a su entender, un instrumento para la “exploración de nuevas posibilidades de la sociedad burguesa, una especie de dispositivo de registro”, un laboratorio, por decirlo en sus palabras, para exhibir las diferentes posibilidades (Jameson, 2018: 171). Como puede colegirse, el punto es la idea de la representación, y en particular, de los dispositivos desarrollados para que esa representación se equipare a lo real del lector o espectador. Nada casualmente también resultó ser la forma por excelencia en el cine. Tal como describe Xavier, el naturalismo en el cine no tiene una subordinación conceptual al literario, ya que lo toma con una acepción más amplia, y si bien tiene intersecciones con “el método ficcional de Zola”, no se identifica totalmente con éste. Sostiene el autor que

8 De esta forma, a su entender, “la novela histórica como tal y como subgénero específico constituye, de este modo, algo así como una hipóstasis de esa realidad histórica interna: aislar el virus del cambio histórico como si estuviera en un tubo de ensayo y unir esa «historia en estado puro» a algo parecido a las estampas de colores vivos que cuelgan de las paredes de los hogares burgueses. La intersección entre la vida cotidiana y el gran Acontecimiento histórico -más frecuentemente político que económico-es una de las marcas de la nueva historicidad de la novela realista..., aunque también es cierto que la novela histórica invierte esa intersección y sigue el Acontecimiento histórico a través de sus diversas intersecciones con la vida privada, y no al revés.” (2018: 173).

9 Este punto se encuentra bien desarrollado en Perry Anderson. “From progress to catastrophe”, en London Review of Books, vol. 33, nro. 15, julio de 2011.

cuando a punto a la presencia de criterios naturalistas, me refiero en particular, a la construcción de un espacio cuyo esfuerzo apunta en dirección a una reproducción fiel de las apariencias inmediatas del mundo físico, y a la interpretación de los que busca una reproducción fiel del comportamiento humano a través de movimientos y reacciones «naturales». En un sentido más general, me refiero al principio que está por detrás de las construcciones del sistema descrito: el establecimiento de la ilusión de que los espectadores están en contacto directo con el mundo representado, sin mediaciones, como si todos los aparatos del lenguaje utilizados constituyesen un dispositivo transparente (el discurso como naturaleza) (Xavier, 2008: 56).

Este tipo de naturalismo, sostiene el autor, va a permitir brindarle grados crecientes de realidad a diversos tipos de universos proyectados en la pantalla. Por ello cree que lo sobrenatural (el cine) se naturaliza, y constituye la materia básica del espectáculo (Xavier, 2008: 56). Ello permite que el sistema (del modelo que nosotros denominamos clásico de Hollywood) posea una gran capacidad de construir una apariencia que engaña, y que lo hace muy bien. De esta forma,

“esa reproducción, dirigida hacia un evento natural o a la arquitectura, decoración, vestuario y «acontecimientos» de un determinado período histórico, funciona como instrumento retórico. La «seriedad» de la reconstrucción y el esmerado cuidado que se manifiesta en los detalles simbolizan una actitud de «respeto a la verdad» que tiende a ser aceptada para el filme en su totalidad (Xavier, 2008: 57).

Y por ello, en su mirada, en esta modalidad de narración cinematográfica el discurso se construye de una forma que intenta (y la mayor parte de las veces, logra) convencer al espectador (¿por qué no lector?) de que asiste a la verdad de lo que pasa o pasó. Valga la lectura que Xavier realiza de lo que ha sido conocido como el “efecto Kulechov”: analizando las películas de acción estadounidenses, comprendió este teórico ruso que el efecto de realidad se puede construir gracias al montaje de imágenes, que conducen efectivamente al sentido pretendido. Más allá de las perspectivas analíticas de la industria fílmica soviética, el problema del realismo se mantiene: elaborar una representación que logre involucrar al espectador o lector en el hecho de que asiste a una expresión verdadera de los hechos descriptos o narrados. Por ello, Xavier, al revisar los escritos de Lukacs, sostiene que

al igual que en el cine denominado clásico, se trata de proyectar en la pantalla un microcosmos que se propone, en su totalidad, como réplica del mundo del lado de acá, y en sus relaciones internas constituye una red consistente de hechos que parecen contarse a sí mismos, produciendo

el «efecto de anterioridad» (los eventos de antemano estarían allí, existiendo independientemente de la cámara que los «captó») (Xavier, 2008: 82).

El objetivo resulta revelador: es la narración que pretende ocultar que es narración, logrando convencer que eso que se está viendo es algo real. De alguna forma, concurre el naturalismo literario, cuando se abrió al espacio del mundo del trabajo y los dramas de las clases subalternas, junto a sus vínculos con la burguesía media y baja con la que se relacionaba. El naturalismo, como en *Germinal* de Emile Zolá, buscará explorar y contarle a la burguesía francesa los problemas de los pobres y marginados. Para Jameson, las diferentes variantes de novelas naturalistas comparten todos ellos un paradigma narrativo más general, que podría describirse como “la trayectoria del declive y el fracaso, de algo así como una entropía al nivel del destino individual.” En suma

una perspectiva de clase, que refleja las dudas de la burguesía sobre su propia hegemonía y sus temores frente a una clase obrera en ascenso, frente a la inmigración y las poblaciones de las colonias, frente a la abrumadora competencia de los otros Estados-nación imperiales, y finalmente de su propia pérdida interna de nervio. Lo que hay en el centro del paradigma narrativo naturalista es la perspectiva de la burguesía y su visión de las otras clases (inferiores) (Jameson, 2008: 175).

En la visión de Jameson, la diferencia entre realismo y naturalismo se encuentra en que el segundo está mucho más condicionado por la cuestión de clase, asumiendo, de alguna manera, que la crisis y decadencia de su propio mundo, de su sociedad, o bien es inevitable o ya se encuentra en marcha. Debe destacarse que el naturalismo podría llamarse la “etapa superior del realismo”, ya que aplica un modelo teórico para su desarrollo derivado del intento de aplicación metódico de la teoría biológica. Según Levin, el planteo de Zola de “La novela experimental”, es sustancialmente una paráfrasis -alguno lo ha calificado de parodia- del tratado fisiológico de Bernard “Introducción al estudio de la medicina experimental” (Levin, 1966: 307). Asimismo, tal como señala Huertas García Alejo,

La influencia inmediata del positivismo comtiano va a operar de manera inmediata en el campo de las ciencias de la naturaleza; de su mano surgirán, entre otras, la obra fisiológica de Claude Bernard, la teoría evolutiva de Darwin o el pensamiento a la vez filosófico y científico de Herbert Spencer, todo lo cual hubiera sido difícilmente concebible sin el precedente de la obra comtiana (Huertas García-Alejo, 1984: 30).

Si bien refiere exclusivamente a las prácticas literarias de Emile Zola, sostiene este autor que el positivismo es la filosofía inspiradora del naturalismo literario, ya que “se caracteriza por un total sometimiento del arte a la ciencia, aceptando el principio teórico de que el dominio de la naturaleza sólo puede lograrse por medio del desarrollo,

perfeccionamiento y aplicación de los métodos científicos” (Huertas García-Alejo, 1984. 30). Por eso los naturalistas asumían como imprescindible subordinarse a los planteos que surgían de las últimas producciones científicas. Asumiendo estos principios, debemos relacionar al naturalismo en literatura con su expresión en otras expresiones artísticas (sin perjuicio del análisis que realiza Hayden White sobre los movimientos historicista, romántico y realista, que ameritan un desarrollo que por una cuestión de espacio no es posible aquí; puede consultarse White, 2010b).

Esta modalidad de representación, desde mediados del siglo XIX y hasta no menos la década de 1950 resultó ser el paradigma. En otros términos, la conjunción del positivismo en la práctica historiográfica, el realismo y su derivado “cientificista”, el naturalismo, y el cine en la modalidad clásica construyeron un sentido común de interpretación que, posiblemente, pervive en la actualidad. Una expresión precisa de lo aseverado hasta aquí es la película *Pride* (Warchus, 2014): por temática (donde se presenta a un grupo LGBT que apoya a la lucha de los mineros británicos de mediados de la década de 1980, detallando las expresiones culturales, de clase y de orientación sexual; es decir, las últimas tendencias de la Historia Social), por dinámica y particularidades narrativas es una síntesis de lo desarrollado a lo largo de este texto.

La tarea aquí, entonces, debe ser profundizar en sus componentes profundos, estructurales podría decirse, que de alguna forma vinculen y permitan reflexionar acerca de cómo esas prácticas (fílmica, narrativa, historiográfica) lograron erigir en principio ese sentido común. Luego entender sus vínculos internos y su condición de posibilidad y necesidad, en un momento histórico específico dado que no aparecieron de casualidad. El objetivo debe ser encontrar la pieza mínima de construcción de cada una de ellas, el mínimo común lógico o sensible que articula las piezas y permite que aún pareciendo diferentes, expresan el mismo armado profundo. De esta forma se podrá lograr una aproximación a su sentido, y por ello, su significado. La conclusión es evidente: entendiendo el significado, podremos retrotraernos al hecho, y determinar con mayor simpleza el límite de la significación y representación.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1991). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Anderson, Perry (2011). “From progress to catastrophe”, en *London Review of Books*, vol. 33, nro. 15, julio.
- Arroyo Redondo, Susana (2006). “La estructura de la telenovela como relato tradicional”; en *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mayo-agosto), <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>, (consultado en 14/11/2016).
- Barthes, Roland (1987). “El discurso de la Historia” y “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Cabrera, Miguel Ángel y Santana Acuña, Álvaro (2006). “De la historia social a la historia

- de lo social", Revista *Ayer*, No. 62.
- Chartier, Roger (1993). "Las líneas de la Historia Social", Revista *Historia Social*, No. 17.
- Collingwood, Robin G. (2001). *Idea de la Historia*. México: FCE.
- Eley, Geoff (2005). *Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad*; Valencia: PUV.
- Fontana, Josep (2000). *La Historia de los Hombres*. Barcelona: Crítica.
- Fontana, Josep. *La historia después del fin de la historia*. Barcelona: Crítica, 1992.
- Huertas García-Alejo, Rafael (1984). "La 'Novela Experimental' y la ciencia positivista"; en Revista *Llull*, vol 7.
- Hobsbawm, Eric (1983). "De la Historia Social a la Historia de la Sociedad", en Eric Hobsbawm, *Marxismo e Historia Social*. México: Instituto de Ciencias de la Universidad Autónoma de Puebla.
- Jablonka, Ivan (2016). *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Buenos Aires: FCE.
- Jakobson, Roman (1982). "El realismo artístico"; en AAVV. *Polémica sobre realismo*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Jameson, Fredric (2018). *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal.
- Joyce, Patrick (2004). "¿El final de la Historia Social?", Revista *Historia Social*, No. 50.
- Joyce, Patrick (2006). "Materialidad e historia social", en Revista *Ayer*, No. 62.
- Juliá, Santos (1989). *Historia Social/Sociología Histórica*. Madrid: Siglo XXI.
- Levin, Harry (1966). "Zola"; en Levin, Harry. *The gates of horn. A study of five French realists*; Estados Unidos: Oxford University Press.
- Morandiello, Enrique (1993). "Últimas corrientes en historia", *Historia Social*, No. 16.
- Nigra, Fabio (2018). "Elementos estructurales de la narración en cine-historia"; en Nigra, Fabio y ot. *Visiones críticas del pasado. Hollywood y el cuestionamiento al sistema en los años sesenta y setenta*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Núñez Seixas, Xosé M. (2008). "La historia social ante el dominio de la historia cultural: algunas reflexiones", Revista *Historia Social*, No. 60.
- Padilla Castillo, Graciela (2002). "El melodrama como género cinematográfico"; en *Revista de la SEECI* nro. 9, año VI.
- Palmer, Bryan D. "La historia social y la coyuntura presente", en Revista *Historia Social*, No. 60.
- Pérez Garzón, Juan Sisinio (2008). "Expansión y retos de la Historia Social", Revista *Historia Social*, No. 60.
- Ricoeur, Paul (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Rosenstone, Robert (2014). *La Historia en el Cine-El Cine sobre la Historia*. Madrid: Ediciones RIALP.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Barcelona: Ariel.
- Samuel, Raphael (1984). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Samuel, Raphael y Ot. (1991). "¿Qué es la Historia Social...?", en Revista *Historia Social*, No. 10.
- Schmidt-Nowara, Christopher (2009). "Las plantillas rotas de la Historia: ¿Qué viene

después del giro lingüístico?”; en Revista *Historia Social*, No. 63.

Spiegel, Gabrielle M. (2011). “Comentario sobre ‘Una línea torcida’”; en Revista *Historia Social*, No. 69.

Thane, Pat (2008). “¿Qué es hoy la Historia Social?”, Revista *Historia Social* No. 60.

White, Hayden (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE.

White, Hayden (2010). “El evento histórico”; en White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

White, Hayden (2010)b. “Romanticismo, historicismo y realismo: Hacia una concepción epocal de la historia intelectual de principios del siglo XIX”; en White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo (el texto original es de 1968).

Xavier, Ismail (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

Bio:

Fabio Nigra (UBA) es historiador por la Universidad de Buenos Aires, ha realizado diversos estudios de postgrado que le han valido un Posdoctorado en Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Buenos Aires, un Doctorado en Historia de la Universidad de Buenos Aires y una Maestría en Política Económica Internacional de la Universidad de Belgrano, ambas de la Argentina. Dirige la Revista Huellas de Estados Unidos. Estudios, Perspectivas y Debates desde América Latina, es Profesor del Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Profesor Adjunto regular de la Cátedra de Historia de los Estados Unidos de América, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Profesor Asociado regular en Historia Social General de la Universidad Nacional de Moreno, y Profesor Titular regular en Historia Social General de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Correo electrónico: fabionigra@gmail.com