

## CRÓNICA DE UN ENCUENTRO ANUNCIADO: DEL CINE-LUMIÈRE A LA NUEVA HISTORIA CULTURAL

**Julia Tuñon**

*Dirección de Estudios Históricos. INAH*

En 1898 Boleslas Matuszewski, fotógrafo del Zar de Rusia, anunciaba el encuentro de nuestra crónica. Escribía en París:

Se caería en un error si se pensara que todas las categorías de documentos representativos que han servido al estudio de la historia, ocupan un lugar en los Museos y Bibliotecas. De manera diferente a las medallas, a la escultura, a los objetos de la cerámica, la fotografía no ocupa un departamento especial (... agrega que cambiará en la medida en) que el interés puramente recreativo o fantástico de los fotógrafos cinematógrafos pase a ser un interés por eventos y acciones documentales; del fragmento de vida como interés humano, al fragmento de vida como parte de la historia de una nación y de un pueblo. La fotografía animada habrá dejado de ser un simple pasatiempo para convertirse en un método agradable para estudiar el pasado. Y ya que permite ver al pasado directamente, quizá eliminará, por lo menos en ciertos aspectos importantes, la necesidad de la investigación y el estudio (...) El cinematógrafo quizá no registre el total de la historia, pero por lo menos esa parte que nos da es incontestable y absolutamente verdadera.<sup>1</sup>

Incluso, agrega, puede ser importante su empleo en casos de debate político que refiera a hechos del pasado, pues ofrece “certeza y claridad”. Propone, además, crear un Museo Cinematográfico

Matuszewski anuncia una historia nutrida por películas, y apunta que éstas son un documento. La pretensión se apoya en el concepto de la historia

---

<sup>1</sup> Una nueva fuente de la historia: “La creación de un depósito de cinematografía histórica”, en Margarita de Orellana. *Imágenes del pasado*. México, UNAM-CUEC, Num.7.

dominante en esos años y en el carácter dado al cinematógrafo: el de aprehensor objetivo de un momento de la realidad. En 1985, los hermanos Lumière consideran su invento tan sólo por su valor científico, pues la posibilidad de grabar en una película de celuloide las imágenes de cuerpos y objetos concretos y proyectarlas, de manera que parezcan moverse como en la realidad, les permite suponer que podrían conocer mejor algunas leyes de la física y la óptica. Las “vistas”,<sup>2</sup> que se toman en los primeros años del cinematógrafo con la cámara fija, muestran escenas breves de la vida cotidiana, tales como la salida de los obreros de una fábrica o el recorrido de un tren, y supuestamente reflejan los episodios la vida “tal cual ella era”.

En estos años, tanto el cine cuanto la historia aspiran a ser una “ciencia”. A un cine “objetivo”, como el que presumen los Lumière, corresponde una historia “objetiva”. Desde esta perspectiva, el encuentro anunciado y promovido por Matuszewski parece prometedor. Sin embargo, pronto, tanto el cine como la historia sufrieron procesos transformadores y el proyecto del encuentro se vio truncado.

En 1895 el cinematógrafo capturaba figuras y “vistas” pero, en 1897 Georges Méliès filma en la calle el paso de un vehículo cuando su cámara sufre un percance, y mientras la arregla, el paisaje urbano se modifica: al volver a rodar pasa un camión fúnebre y cuando más tarde proyecta las escenas, Méliès se percató de que parecía que el transporte original se había transfigurado, como por arte de magia, en un vehículo de tono trágico. Así, Méliès observa la posibilidad de realizar trucos con su cámara, produciendo efectos similares a los del teatro fantástico y la linterna mágica. Con este sentido produce filmes que implican una narración, como *El viaje a la luna* (1902), el más célebre de los suyos.

Es sugerente pensar que este inicio ambivalente del que más tarde sería nombrado séptimo arte propicia dos actitudes comunes ante la imagen filmica: por un lado se supone que todo lo que se ve es objetivo a plenitud, por el otro, que nada de lo que se observa es cierto: son tan solo sombras con formas conocidas. Así, lo que se observa en un noticiero cobra patente de veracidad incuestionable al mismo tiempo que el padre consuela al niño que llora asustado, porque “eso es sólo una película”.

La referencia a la certeza o falsedad atraviesa todo el cine, pero existe una tendencia a depositar de manera diferenciada la primera en el documental y la segunda en el de ficción. Esto es así por sus propias características, no quiere decir que uno herede a Méliès y otro a Lumière, pues con ambos se inicia ese

---

<sup>2</sup> Término tomado de la pintura y la fotografía que significa fijar objetos que se mueven.

proceso complejo y rico que forma al cine, el que recién ha cumplido un siglo. El cine de ficción se convertirá en el cine por antonomasia.

Edgar Morin habla de un tránsito del cinematógrafo al cine, que tendría como fecha emblemática el año de 1915.<sup>3</sup> El proceso a que se refiere y el que le sigue a lo largo de su siglo incluye el desarrollo de un lenguaje propio, constituido por imágenes en movimiento proyectadas en una pantalla, imágenes organizadas por la edición y filmadas desde diversos planos y encuadres, con una cámara con movimientos múltiples. Estas imágenes están intrínsecamente asociadas a sonidos, el primero y más evidente de los cuales es la música. Con estas imágenes constuidas se narran historias (stories) las que, al proyectarse, transmiten tanto información cuanto emociones a sus espectadores. Entre los autores determinantes de este proceso encontramos a David W. Griffith, “el mago del montaje y el movimiento” en palabras del otro grande, Serguei Eiseinstein. Con *El nacimiento de una nación* (1914) de Griffith el cine cobra un nuevo perfil.

Pero el proceso que atañe al lenguaje va de la mano con el desarrollo de los aspectos comerciales, que inician con el negocio boyante de los Nickel Odeons en Nueva York y desembocan en los grandes circuitos de distribución y exhibición; se asocia con los aspectos industriales y técnicos que propicia la fundación y crecimiento de Hollywood y de “fábricas de sueños” en muchos países; conlleva la reflexión acerca del mundo de las ideas y la posible utilización de la imagen para influir en ellas, tema del que estaban muy conscientes Lenin y Trotsky y que Stalin puso en práctica como propaganda política. El lenguaje filmico se desarrolla en forma notable, pero también lo hacen la industria, la técnica y la administración del negocio que lo permite. En 1927 el sonido se sincroniza con la imagen filmada y deja de ser producido “en vivo” para acompañar a una producción muda.

El cine no es más un simple avance científico, ha llegado a ser, también, un medio de comunicación, de expresión, un negocio que requiere que se elaboren los productos (las películas), lo que implica un alto costo económico en una industria que ocupa a obreros y trabajadores de diverso orden, que enfrentan problemas de variada índole. El cine abarca, entonces, terrenos múltiples que pautan su propio contenido y desarrollo, por lo que, en un intento por incluirlos a todos, ha sido llamado una industria-cultural.

El cine clásico, de los años treinta a cincuenta, aproximadamente, representa de una manera precisa las características que dan cuerpo al cine, sigue en gran medida los esquemas planteados por Hollywood, como el que

---

<sup>3</sup> Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario. Ensayo de Antropología*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1961 (Biblioteca Breve). *Passim*.

organiza sus estilos en géneros, tiene como propósito el entretenimiento y elige una línea narrativa tomada de la novela. En nuestros días la elaboración del lenguaje cinematográfico, los adelantos tecnológicos y, en algunos casos, el peso remarcable del cine de autor, a menudo colocan a las películas en una situación diferente.

En los tiempos del auge del cine (de los años treinta a los cincuenta) las imágenes en movimiento y proyectadas se organizan en una narración a la manera de la novela descriptiva decimonónica, *flash back*<sup>4</sup> incluidos, pero en el cine, el ojo y el oído perciben en forma integrada la historia que se cuenta, y este carácter de la recepción lo asemeja al teatro. De la novela, el cine toma la idea de una trama que recrea los estados de ánimo de los protagonistas en conflicto con su entorno, toma también su estructura (introducción, desarrollo, climax y desenlace), algunos recursos narrativos (diálogo, monólogo, narración, descripción), un sentido del tiempo y del espacio peculiares, que poco tienen que ver con los reales, pues el tiempo se condensa o suprime para destacar la línea narrativa y la cámara coloca al espectador en espacios diferentes en forma casi simultánea, otorgándole la sensación de ubicuidad.<sup>5</sup>

Todo esto se hace en función de la narración de historias (stories), y lo hace entrar al mundo de las representaciones. Narrar implica construir una historia, es decir, elegir sólo los elementos necesarios para que ésta sea comprensible, reduciendo o eliminando las anécdotas que desvían de la finalidad deseada. La historia narrada se dirige a sus espectadores, por lo que es necesario tomar elementos de la realidad extra-filme que permitan el reconocimiento.

Cualquier narración toma su materia prima de la vida que viven sus creadores, pues no puede inventarse nada que no surja de lo conocido, así sea para crear algo “nunca visto” o para expresar los deseos de otra realidad. La narración convierte a cada película en una representación, o sea que se construye algo (una historia con personajes en determinada situación) utilizando imágenes que re-presentan situaciones dadas. Se trata de una construcción cultural que realizan los hombres y mujeres que hacen los filmes, pero lo hacen desde su propio entorno, desde lo que es posible ver y decir en cada época, desde lo que en cada tiempo es de sentido común o de deseo común. Es la propia percepción, los prejuicios y supuestos que son parte de su mentalidad, los que se ponen en juego. Por eso, ha escrito Pierre Sorlin que “un filme no es ni una

---

<sup>4</sup> Escena en que, como recurso expresivo, se remite al espectador a algún momento del pasado

<sup>5</sup> Edgar Morin ha expliado las formas de esta construcción en forma espléndida, *op cit.*

historia ni una duplicación en celulosa. Es una puesta en escena social”,<sup>6</sup> lo que una película narra en imágenes y sonidos “no son tajadas de vida, son discursos contruídos según reglas estrictas”.<sup>7</sup>

El lenguaje cinematográfico debe condensar en gestos la complejidad de los estados de ánimo que sufren los protagonistas de las historias narradas. Sus recursos son símbolos, que en el cine con frecuencia se convierten en estereotipos.<sup>8</sup> Con estos elementos transmite información, emociones, prejuicios, ideas, que expresan la cultura y a través de los cuales el cine influye, a su vez, en el mundo de la cultura. A pesar de que cada película requiere una intrincada red de producción, distribución, exhibición y consumo para cumplir su finalidad y de que quienes la hacen requieren tener los pies muy bien puestos en la tierra para aprovechar sus recursos, contar con una cartera suculenta y de que las ideas representadas tienen siempre un referente social, el cine se ha asociado a la magia y a los sueños, pues su lenguaje simbólico lo emparenta a los rituales y al mundo onírico.

El carácter de representación del cine es válido tanto para el de ficción como para el documental (noticieros incluidos), aunque éste supuestamente no utiliza esterotipos, pues pretende ser una exposición objetiva de un tema en lenguaje cinematográfico. John Grier, creador del documental, lo definió como un “tratamiento creativo de la realidad”,<sup>9</sup> y lo es, a pesar de la impresión de certidumbre que provoca. Las películas de ficción tienen un argumento ficticio, que puede o no basarse en un hecho real y es representado por actores. Narran una historia inventada, como las novelas. Ambas formas, aún la documental, son realizadas en lenguaje cinematográfico, lo que las convierte en construcciones culturales, es decir, ninguna de ellas abre una ventana al mundo para mostrarlo tal cual es, sino que media en su hechura una interpretación.<sup>10</sup>

Desde el momento en que una película es una construcción cultural no sólo transmite información, sino que participa del mundo de las ideas. No es una

---

<sup>6</sup> Pierre Sorlin. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985. (Sección de obras de Sociología, p. 170).

<sup>7</sup> Id., p. 250.

<sup>8</sup> Se trata de simplificaciones de las características de los roles representados sea por omisión, reducción o deformación. Una vez establecido, un estereotipo tiende a fortalecerse, repetirse, incidir: se reifica. Su uso permite el reconocimiento del público y su identificación, al estandarizar, exagerar y simplificar.

<sup>9</sup> Cit. por Martin A. Johnson. “El historiador y el cine”, en Joaquín Romeguera y Esteve Rimbau. *La historia y el cine*. España, Ed. Fontamara, 1983. p. 26.

<sup>10</sup> Sorlin ha dicho: “El cine no abre una ventana al mundo: filtra y redistribuye algunos de sus aspectos”, *op cit.* p. 245.

realidad cruda sino que interpreta a una realidad, y, al hacerlo, la construye de una determinada manera e influye en ella. Lo hace desde su propia materia, o sea, esas luces y sombras en movimiento con forma de personas y de cosas que cuentan historias proyectadas en una pantalla.

Las películas de ficción parecen ser más evidentemente manipuladas, sin embargo, el hecho de que el cine cuente ficciones no significa que cuente falsedades, porque, como ha dicho muy bien Jean Louis Comolli: “la obra es un tejido de ficciones, por lo tanto, en la medida en que no es una ilusión pura sino una mentira reconocida como tal, requiere ser tomada como verdadera”.<sup>11</sup> Si una película no abre una ventana a la realidad sino que es una representación no basta con saber qué se dice, es necesario saber quién lo dice y a quién, por qué, cuándo y desde dónde se toma y se recibe, que significa para unos y para otros. Es necesario conocer su organización y los medios de vinculación con su contexto.

En este azaroso proceso el cine deja de lado la pretensión de reflejar en forma objetiva al mundo, de funcionar como la ventana que se abre para ver la realidad tal cual ella es. Hace tiempo que asume gustoso su carácter de creación humana apoyada por aparatos, tecnología, empresas y toda una parafernalia industrial que incluye sus propias convenciones, usos y costumbres, códigos éticos y estéticos, redes de poder ... el mundo del cine constituye un campo cultural inscrito, por supuesto, en una sociedad históricamente determinada.

Por añadidura, sobre todo en los años del cine clásico, las películas se reciben en un ambiente especial, dotado de rituales que se han asociado con frecuencia al mundo sagrado y que propicia estados anímicos de alta emocionalidad y poco espíritu crítico. Se trata de grandes salas en donde la obscuridad contrasta con la luz de la pantalla, el silencio del público con el sonido del filme, la incapacidad de intervenir en el desarrollo de la trama que se proyecta propicia la pasividad física, pero fomenta la actividad emotiva, lo que cobra especial significación por una posición corporal en la que no se puede ver a los otros espectadores de frente ni comunicarse con facilidad entre ellos. Todo ello provoca una sensación contradictoria de ser parte de la multitud pero estar en soledad. El ambiente y el lenguaje filmico construyen, en este siglo, una forma especial de espectador al que caracteriza su adscripción a una serie de estados peculiares y a unas convenciones y rituales propios que han, incluso sido atendidos por el psicoanálisis y otras ciencias de la conducta.

Un punto fundamental para nuestros propósitos es que, en la selección de anécdotas y su organización en imágenes, se ponen en juego los supuestos

---

<sup>11</sup> *Le detour par le direct*”. Cit. por Margarita de Orellana. *Imágenes del pasado*. México, UNAM-CUEC, Num.7, p. 16.

culturales, convirtiendo a cada película en una representación, un discurso construido que surge, y sólo puede surgir, de la cultura que vive y ejerce una sociedad dada, en la que se realiza el filme. Para su análisis no se puede separar el filme del medio en que éste se realiza, máxime cuando en su elaboración se requiere de tantos recursos técnicos y económicos. Tampoco vale asimilar al filme con la sociedad misma, como si no mediara el elemento de intervención humana, el elemento cultural, que en algunos casos de privilegio podemos denominar artísticos.

Desde este cine: la pretensión de Boleslas Matuzewski ¿seguiría siendo válida? Para la historia en la que él pensaba por supuesto que no: sobreviene entonces un obstáculo en el encuentro.

El cine cambió y complejizó sus recursos, parecía el responsable de que ese encuentro tan prometedor se hubiera frustrado. Sin embargo, fijándose mejor, también los conceptos de la historia se modifican y Clío se convierte a lo largo del siglo en otra suerte de musa. Del concepto positivista, que compartía Matuzewski con los historiadores de su tiempo a las nuevas tendencias en el estudio de la historia hay un cambio importante.

El método positivista pretendía rescatar los hechos del pasado “tal y como realmente fueron”, es decir, su pretensión era la “objetividad” y buscaba dilucidar el sentido de las leyes rectoras de los procesos sociales, las que dieran cuenta del progreso hacia la edad dorada, la edad de la razón. Este propósito legalista lo emparentaba con las ciencias exactas y derivaba en privilegiar los hechos comprobables (o sea, documentados), que se limitaban a los de orden político, militar y/o diplomático. Una vez “rescatados” éstos, se acomodaban según criterios cronológicos y se les asignaba en una relación de causa-efecto.

Con el siglo, en forma paulatina, otros conceptos encauzan a Clío por nuevos rumbos, en gran medida gracias a las reflexiones históricas de la Escuela de los Annales iniciada en 1929 en el Norte de Francia (Estrasburgo). Estas nuevas inquietudes se expresarían de manera precisa en el concepto enunciado por Marc Bloch, en el sentido de que la historia debe explicar la situaciones humanas: el objeto de la historia transita de ser lo que “objetivamente sucedió” a las interpretaciones que expliquen lo humano en el tiempo: el historiador tiene un propósito claro: “allí donde huele la carne humana sabe que está su presa”.<sup>12</sup>

Bajo este cobijo se desarrollan otras escuelas, métodos, temas. La historia política da paso a la económica y ésta a la social, que además abre el abanico de sus intereses a temas y sujetos de diversa ralea. Ingresan a la disciplina

---

<sup>12</sup> *Introducción a la historia*. México, Fondo de Cultura económica, 1952. (Breviarios, 64) p. 35.

histórica los temas de la vida cotidiana, los hechos privados y hasta secretos, los excepcionales y los cotidianos, los seres humanos se atienden a nivel individual o colectivo y se consideran sujetos significativos tanto los “tomadores de decisiones” como los “sin historia”. El tiempo se concibe como un proceso que da la trama a esos seres humanos y se observa como un haz de diferentes ritmos, con duraciones propias y consecuentes diacronías, y en cada momento que se analiza se destacan los cambios y las continuidades. Los desfases pasan a escena: por ejemplo los que existen entre los usos sociales y la ideología dominante. La historia atiende los vínculos entre todas las esferas que incluyen lo humano, económicas, sociales, políticas, ideológicas, y se preocupa de la incongruencia o armonía entre ellas: la vocación de anatomista de Clío da paso también a la de fisióloga. Lo anterior demanda una actitud particular ante los testimonios del pasado: se impone buscar nuevas fuentes y preguntarles otras cosas, tanto como integrar a las tradicionales de otra manera.

Lo simbólico, las costumbres, las ideas (tanto las de la ideología como las de la mentalidad) adquieren un lugar. La historia atiende a la imaginación, los afectos y las actitudes mentales, o sea, se trabaja con otras preguntas y otra sensibilidad, se abren los temas, entre otros los de la cultura, que deja de verse como una superestructura derivada de los aspectos económicos y pasa del papel de comparsa al de protagonista de la historia. Las representaciones ocupan entonces un lugar fundamental.

La historia atiende situaciones humanas que demandan una explicación porque no son evidentes, pero sí se consideran inteligibles. Ya no puede imaginarse siquiera que Clío abra una ventana para mostrar la realidad tal cual ella es: ahora la musa se ha convertido a una disciplina que construye el problema a analizar, con lo que parece asumir con más gusto el papel del arquitecta que el del rescatista. El historiador no destapa o reproduce objetos preestablecidos, sino que construye, en los territorios por los que transita, sus objetos de conocimiento, los rastrea de diversas maneras y los expone con diversos recursos. Su interpretación deviene parte fundamental del proceso.

En este orden de cosas, el reencuentro entre la historia y los filmes es otra vez posible: ya no será la “objetividad” del cine la que lo hace fuente apreciada para una historia que se quiere científica, sino su carácter de representación, que sugiere que se pueden entender algunas facetas de los hombres y mujeres que lo construyeron. El reencuentro es posible, aunque claramente problemático.

Este carácter de representación convierte al cine en una fuente particular para Clío. Los filmes son históricos, insertos en un tiempo y un espacio particular, parte de un sistema social, producto humano pero también son, por todo eso, historizables, inteligibles, vehículo para un conocimiento posible. ¿Qué conocimiento nos permite? El cine cuenta historias (stories) pero es



necesario transitar de ellas a la disciplina de la historia. Es fundamental entonces contar con una mirada que precise el sentido de las cintas en el plasma complejo y ambiguo de su mundo, en su tiempo y en los tiempos que se anudan en ellas, pero sin olvidar su lenguaje, su propia materia y convenciones.

Las opciones que se abren al análisis caben en dos grandes áreas:

1) la historia del cine y/o las actividades que la acompañan, lo que implica la relación estrecha con el contexto del que surge y al que se dirige. La historia del cine puede ser la de su producción, distribución, exhibición o consumo y tomar en cuenta diversas áreas como pueden ser las económicas, sociales, técnicas, políticas, legales, laborales etcétera. Allen y Gomery han visto cuatro posibles líneas: la historia estética del cine, la tecnológica, la económica y la social.<sup>13</sup>

2) las representaciones filmicas de los temas y sujetos que construyen las películas, como pueden ser géneros sexuales, profesiones o actividades sociales, grupos étnicos, espacios, objetos, valores y/o posiciones éticas y también la representación que de la historia hacen los filmes. Se trata de utilizar las películas para entender en sus imágenes algunas ideas y conceptos que rigieron esa precisa construcción y no otras posibles, de manera que se accede al mundo de las ideas y no de sus referentes objetivos, aunque sea preciso atenderlas en conjunto. En este trabajo hacemos énfasis en esta segunda opción.

El historiador tiene una mirada propia sobre del cine. El crítico orienta al espectador, el semiólogo: busca las estructuras del lenguaje, las leyes que rigen los signos, el psicoanalista el inconsciente colectivo o los intrincados caracteres de un autor o un personaje. Estas opciones a menudo encierran a la película en sí misma, olvidan a la sociedad y a los hombres que la hacen por centrarse en las relaciones internas del filme. El historiador atiende el vínculo entre cine y el entorno en que se produce.

Para el historiador, la vinculación del filme con su contexto es fundamental. Dificilmente se satisface con la película como fin en sí mismo, sino que tiende a usarla como medio para contestarse las preguntas propias, aquellas que pretenden hacer inteligible al mundo social, que interrogan por los seres humanos y sus construcciones culturales en el proceso temporal. Sin embargo, es preciso insistir en que las películas son una construcción particular y que no cabe asimilarlas con la sociedad de la que surgen: no se abre con ellas una ventana al mundo sino a una representación hecha con un lenguaje propio, que tiene sus convenciones particulares y formas precisas. A través de este producto accedemos al mundo de las ideas.

<sup>13</sup> Robert C. Allen y Douglas Gomery. *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*. France, Editions Nathan, 1993 (Collection FAC-Cinéma), pp. 53-54.

Roger Chartier insiste en que las ideas no se pueden mantener en la abstracción y que requieren ser representadas, expresando de esta manera el contexto que lo permite.<sup>14</sup> No son un “reflejo” de ese mundo, sino una construcción. Este autor, a partir de sus estudios sobre la lectura y los textos escritos en el Antiguo Régimen en Francia y España, plantea un concepto de representación que parece adecuado para un tema como el que aquí nos ocupa. El dice que cada texto tiene una organización y un principio de clasificación propio, que asegura su transmisión y permite que, al hacerlo, adquiera su sentido final, el que se logra en la interpretación que hace el lector de acuerdo a sus propias prácticas sociales. La historia cultural se define, desde ahí, como la historia de la construcción de la significación y reside “en la tensión que articula la capacidad inventiva de los individuos singulares o de las ‘comunidades de interpretación’ (...) con los constreñimientos, normas, convenciones que limitan lo que le es posible pensar y enunciar”.<sup>15</sup> Aunque Chartier trabaje los siglos XVII y XVIII, la amplitud de la categoría que propone permite utilizarla a otras realidades, entre otras a nuestro cine.

Entonces, al analizar al cine para la historia, fuera de la consideración estética y buscando en él, como una representación, las ideas de hombres y mujeres que lo hicieron, se incorpora a este campo de la historia que puede entenderse como historia de las mentalidades, o bien cabe en el terreno que en últimos tiempos se ha llamado “estudios culturales”, que Peter Burke llama historia socio-cultural,<sup>16</sup> en un proceso que Chartier caracteriza como el paso de la historia social de la cultura a la historia cultural de la sociedad.<sup>17</sup> El concepto de cultura “se entiende en un sentido lato que incluye la vida cotidiana de la gentes común, los objetos materiales de los que se rodea y las diversas formas de percibir e imaginar su mundo”.<sup>18</sup>

La cuestión central de la historia cultural es la articulación entre obras, representaciones y prácticas y el mundo social en que se producen y en que se recrean.<sup>19</sup> Para la historia entendida a partir del cine, esta óptica tiene un sentido medular: el mismo creador cultural actúa en relación a las “determinaciones

<sup>14</sup> Roger Chartier. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1992. *Passim*.

<sup>15</sup> Id. p. IX-X.

<sup>16</sup> Ver: “La nueva historia socio-cultural” en *Historia social*, Num.17, Otoño 1993, pp. 105-114.

<sup>17</sup> De la historia social de la cultura a la historia cultural de la sociedad” Id.

<sup>18</sup> Id., p. 106.

<sup>19</sup> Chartier, *La historia como representación...*, p. X.

ignoradas que habitan la obra y que hacen que sea concebible, comunicable, comprensible”.<sup>20</sup> Esto es así, también, en el cine, y parte medular de este carácter es su ser un producto grupal.<sup>21</sup> El lenguaje del cine tiene una fuerza notable que muestra y que esconde este mundo cultural que hace la pasta de los hombres.

¿Cómo los muestra? Nunca en forma simple, pues toda película es polisémica y su materia de símbolos encierra múltiples comprensiones, sin embargo, Sorlin hace notar que los filmes “vuelven obsesivamente a puntos en que parecen ejercer una especie de fuerza de fijación y transmiten diversos tipos de representaciones”<sup>22</sup> y Marc Ferro insiste en que el lenguaje filmico muestra lo que en otros medios se esconde. El ha escrito que:

La cámara consigue desestructurar lo que varias generaciones de hombres de estado, pensadores, juristas, dirigentes o profesores habían logrado ordenar en un bello edificio. Destruye la imagen del doble que cada institución, cada individuo se había constituido ante la sociedad. La cámara revela el funcionamiento real de aquellos, dice más de cada uno de cuanto querría mostrar. Desvela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el reverso de la sociedad, sus *lapsus*.<sup>23</sup>

No obstante, me parece importante remarcar que en una sociedad las ideas pueden ser de diferente índole y se impone analizar estas diferencias tanto como las relaciones que existen entre ideología, mentalidad y cultura popular.

La ideología entendida como un conjunto de ideas, valores y conceptos que permiten entender el mundo desde las necesidades de los grupos dominantes, se observa ahora en íntima relación con las ideas de la mentalidad y en tensión con las prácticas cotidianas de la vida. De la idea de una superestructura de la sociedad, separada de ella se ha pasado a ver a la ideología como un espacio propicio en el que campean ideas de variada índole. Aunque las que enarbola la clase dominante tenga mayores posibilidades para imponerse, su dominio no es absoluto y los grupos de poder, en busca de la hegemonía, deben negociar con las prácticas de vida y las concepciones de los grupos subalternos. Así, cada uno de ellos, interpreta las ideas desde su propia situación. Es a través de arreglos, ajustes, resistencias y aceptaciones que se reinterpreta la ideología

---

<sup>20</sup> Id., p. XI.

<sup>21</sup> Lo concebimos como un producto construido por todos los que intervienen en él, desde el guionista hasta el editor, desde los cargadores hasta el director. Ante la influencia del “cine de autor” destacamos el que ha sido llamado de los film-makers.

<sup>22</sup> *Op Cit*., p. 250.

<sup>23</sup> Marc Ferro. “El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?. En Jacques Le Goff y Pierre Nora. *Hacer la historia*. Barcelona, Ed. Laia, 1974, vol III (Nuevos Temas) p. 245.

dominante de acuerdo a las prácticas, tradiciones, cosumbres y hábitos plurales en cualquier sociedad.

El concepto de mentalidad remite a un conjunto de ideas no conscientes ni sistematizadas, emociones, valores, afectos y temores y se traduce en comportamientos, rituales, prácticas y actitudes, aceptaciones y rechazos muchas veces sin una consistencia aparente. Es colectiva y cotidiana, y ha causado debate la opinión de algunos (como Le Goff) de que es homogénea.<sup>24</sup> En la mentalidad no predomina el intelecto. Atender la mentalidad permite hacer una historia que no excluya las diversas racionalidades, la relación entre imaginación e intelecto. Dice Philippe Ariès que “la historia de las mentalidades nos hace (...) descubrir que dentro de nuestra cultura actual donde triunfa la racionalidad de la escritura subsiste, escondida, no consciente, la antigua oralidad como formas que sobreviven camufladas”.<sup>25</sup> Es claro que las mentalidades se inscriben en las “prisiones de larga duración” que explicaba Fernand Braudel.<sup>26</sup>

Chartier, que cuestiona algunas de las limitaciones de la historia que las ha atendido para avanzar en el terreno armado con la categoría de “representación”, la define como la serie de “condicionamientos no conocidos e interiorizados que hacen que un grupo o una sociedad comparta, sin necesidad de que sea explícito, un sistema de representaciones y un sistema de valores”.<sup>27</sup> Burke se refiere a ella como “una historia que investiga no tanto las ideas formuladas conscientemente como las razones no expresadas” y agrega que “Actualmente esta denominación está siendo progresivamente reemplazada por el término ‘representaciones’”.<sup>28</sup>

Representaciones e imaginario social casan bien, pues a éste último podríamos pensarlo como el conjunto de ideas e imágenes que la conciencia colectiva crea para explicar la realidad, y es precisamente por las formas en que se concretan, por las representaciones, que los historiadores tenemos acceso a sus contenidos, siempre, claro está, mediante una interpretación disciplinada. El cine, mundo de imágenes por antonomasia, lenguaje construido por símbolos,

<sup>24</sup> Para Jacques Le Goff es lo que tienen en común desde Colón hasta el último de sus marineros. “Les mentalités. Una historia ambigua, en Jacques Le Goff y Pierre Nora. *Hacer la Historia. op cit .*, vol.III.

<sup>25</sup> L’histoire des mentalités”, en *La nouvelle histoire*. Bruxelles, Ed. Complexe, 1988, pp. 197-198. (trad. mía).

<sup>26</sup> Fernand Braudel. “La larga duración”. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid, Alianza Editorial, 1970.

<sup>27</sup> *El mundo como representación...*, p. 23.

<sup>28</sup> *Op Cit.*, p. 107.

espacio de la imaginación se convierte en un terreno de privilegio para la historia que atiende el imaginario.

La cultura ya no es sólo el acervo formado por grandes producciones artísticas o literarias, sino que ahora también Clío la piensa como la forma de vivir la vida, por lo que se sitúa a medio camino entre la realidad tangible y las ideas. Burke la define en “un sentido lato que incluye la vida cotidiana de la gente común, los objetos materiales de los que ésta se rodea y las diversas formas de percibir e imaginar su mundo. [y agrega] A este modo de hacer la historia es al que se denomina historia socio-cultural”.<sup>29</sup> En nuestros tiempos incluye a los medios de comunicación de masas, como el cine o el radio, que no sólo son productos y objetos sino también formas de transmisión de ideas.

Las ideas y la cultura no se uniforman, sino que son múltiples en toda sociedad y se impone atender los elementos intermedios e interactuantes entre ellas. Es necesario, entonces, analizar la dinámica entre productor y receptor, en nuestro caso entre los film-makers y las audiencias y podremos, como quiere Chartier, atender: 1) la realidad construida contradictoriamente por los diferentes grupos, 2) las formas en que las prácticas conforman la identidad social y 3) las formas institucionalizadas y objetivadas que hacen visible la representación.<sup>30</sup>

Entonces, el mundo cultural está siempre en tensión, no es más un depósito de información y objetos sino un campo vivo construido en la dinámica entre las ideas dominantes y las de la mentalidad, que se expresa con representaciones en el mundo de la cultura. En esta tensión las ideas aparecen anudadas y sólo son separables para el análisis.

La dificultad mayor estriba en hacerlo en cada sociedad, a partir de las propias formas culturales, del particular equilibrio de las ideas y de la significación de los símbolos filmicos que se representan, se reciben y se comprenden. La necesidad de contextualizar, de tener muy presente lo propio del mundo que se estudia deviene, entonces, fundamental. No se puede aplicar ningún tipo de esquemas y las categorías de Chartier y los otros autores aquí mencionados son sólo un modelo que exige la carne de los hombres, en su tiempo y en su espacio. Las maneras de hacerlo, de trabajar los filmes para la historia rebasa esta crónica de un encuentro que, ahora, vuelve a parecer prometedor.

Algunos problemas que todavía existen tienen que ver con la aceptación del cine como fuente por parte de la academia, pues el cine a menudo se ha tratado con frivolidad y se ha asociado a ella en demasía. Esta situación parece ser menos aguda en algunos países del llamado primer mundo. De cualquier

---

<sup>29</sup> *Id.* p. 106.

<sup>30</sup> *El mundo como....*, p. 57.

manera, hay que conceder que el tema subvierte las formas tradicionales del conocimiento y por eso su análisis resulta transgresor, si no para el mundo de las ideas dominantes, que aparentemente aceptan la cuestión sin conflicto, sí, sin duda, para la mentalidad académica que asume que el conocimiento sólo se logra mediante la lectura.

Existe en el encuentro entre el cine y Clío la dificultad de traducción, que implica trabajar con dos lenguajes muy diferentes entre sí, que se reciben de diferente manera, remiten a estados de ánimo propios y propician formas diferentes de entender el mundo como son la imagen visual y la letra escrita.

El cine engolosina la mirada pero reduce la imaginación (aunque los historiadores se nutran de sus imágenes), porque deja una imagen concreta y no abstracta de las cosas, como hace la lectura: una silla, por ejemplo, puede remitir a muchos tipos de mueble, pero la representada en celuloide ya delimita la elección. Por otro lado, nuestro conocimiento académico se ha transmitido, acumulado y preservado gracias a los libros, al grado de que a éstos se asocia al conocimiento por antonomasia. La historia, entre otras disciplinas, se entiende como la historiografía, y se ha transmitido por la letra escrita, madre de la reflexión. El documento mantiene todavía mucho de su sagrado poder.

El alfabeto ha sido el medio con el que la razón intelectual ha divulgado su nueva para salir del mundo criptico del símbolo, asociado al fanatismo y a la fe ciega, y el cine es, precisamente, un lenguaje en símbolos. El medio filmico asocia el oído con la vista, pero hace ya mucho tiempo que la lectura se hace en silencio y en privado: el gesto del lector moderno es discreto. Casi la única lectura que se asocia a la imagen, la escucha y la efusividad es la dirigida a los niños. El libro permite detenerse y pensar, volver la página, buscar en el índice, confrontar con la información de otros textos y, además, propicia la escritura. Todo ello forma parte del ámbito de la reflexión, es la casa de la academia donde Clío se desenvuelve. Frente a ese conocimiento, el cine con su cauda de ficciones, imágenes simbólicas, espacios y tiempos flexibles, parece todavía a algunos demasiado criptico o, para desarmar devaluando, demasiado frívolo, poco digno de encontrarse con Clío, la casta musa.

Con todo, el final del siglo XX se asocia a las imágenes y el desarrollo tecnológico las impone sin pausa ni tregüa. Estamos en un mundo de pantallas y los CD Rom podrían modificar muchas cosas. La Clío del nuevo milenio se apresta para ir al cine, para interrogar a los filmes y tratar de entender las ideas de los que ya serán habitantes del siglo pasado. Aunque con retraso, a Boleslas Matzewski se le hizo la pluma de profeta.