

Más allá de Rosenstone. Por una agenda de trabajo en Cine-Historia

FABIO NIGRA
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Sin perjuicio de la gran cantidad de investigadores de relevancia que se han dedicado a reflexionar sobre la forma y modalidad de representación de la Historia a través del cine, quien se posicionó claramente en la idea de que los films pueden ser entendidos como una forma de escritura de la Historia ha sido Robert Rosenstone, y sobre esta impronta se plantea el presente trabajo con la idea de profundizar y avanzar sobre cuestiones y conceptos delineados por ese autor. De esta forma se presentarán análisis tales como las particularidades de la narración en historia y en el cine, o cómo podría trabajarse la trasposición de un libro de historia a una película, y la existencia de referencias intertextuales con otros filmes; también, la capacidad de films no necesariamente basados en hechos reales para expresar la problemática de ciertos procesos históricos. El problema rector es ¿cómo hace un film de Hollywood para convencer y construir un particular nivel de consenso? ¿Su objetivo es meramente doméstico o se pretende su universalización? ¿Qué se pretende con ese intento de convencimiento?

Palabras Clave: Historia y Cine, discurso, trasposición, textualidad, ideología.

Beyond Rosenstone. For a work agenda in Cinema-History

Abstract

Beyond large number of relevant researchers who have devoted themselves to reflect on the form and manner of representation of History through film, who was clearly positioned in the idea that films can be understood as a form of writing of History has been Robert Rosenstone, and on this imprint we propose the present work, with the idea of deepening and advancing on issues and concepts delineated by that author. In this way analyzes such as the particularities of the narrative in history and in the cinema will be presented, or how the transposition of a history book into a film could be done, and the existence of intertextual references with other films; also, the capacity of films not necessarily based on real events to express the problems of certain historical processes. The main problem is how does a Hollywood film convince and build a particular level of consensus? Is the objective purely domestic or is it intended to be universal? What is intended with this attempt to convince?

Keywords: History and Cinema, Discourse, Transposition, Textuality, Ideology.

Introducción

Robert Rosenstone y Marc Ferro pueden ser considerados entre los primeros y muy importantes autores que se aproximaron a intentar entender cómo se representaba la Historia a través del cine. La reflexión sobre estos procesos tomó un fuerte impulso con los escritos de otros académicos relevantes¹, todos quienes, desde diferentes perspectivas teóricas y modalidades de aproximación, han logrado que el concepto “*historia y cine*” se convierta en un espacio de estudio, análisis y crítica cada vez más amplio.

Sin perjuicio de la gran cantidad de investigadores de relevancia que se han dedicado a reflexionar sobre la forma y modalidad de representación de la Historia a través del cine, quien se posicionó claramente en la idea de que los films pueden ser entendidos como *una forma de escritura de la Historia* ha sido Robert Rosenstone, y sobre esta impronta se plantea el presente trabajo. Por ello, asumiendo esta perspectiva, y luego de efectuar una síntesis de los principales aportes de Rosenstone, se propondrán un conjunto de problemas y consideraciones que, de alguna forma, apuntan a profundizar y avanzar sobre cuestiones y conceptos delineados por ese autor. De esta forma se presentarán análisis sucintos –limitados por el espacio- tales como las particularidades de la narración en historia y en el cine, o cómo podría trabajarse la trasposición de un libro de historia a una película, y la existencia de referencias intertextuales con otros films; también, la capacidad de films no necesariamente basados en hechos reales para expresar la problemática de ciertos procesos históricos; asimismo, qué herramientas pueden utilizarse para comprender el discurso histórico utilizado y hasta su perspectiva historiográfica, como asimismo la ideología implícita en tal discurso. En todos los casos se expondrá brevemente el punto de desarrollo analítico al que arribamos, para luego brindar un ejemplo que aclare los aspectos más complejos del aporte efectuado.

Gran parte de los puntos precedentemente detallados son los resultados de las investigaciones que se vienen desarrollando desde hace unos diez años por un grupo de trabajo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, gracias a los subsidios UBACyT brindados por la Secretaría de Ciencia y Técnica. Es momento, entonces, de efectuar una mirada hacia atrás con un conjunto de ideas que han sido ya presentadas en diferentes Jornadas y Congresos, y asimismo publicadas en revistas o libros, intentando presentar una síntesis de los diferentes aportes y consensos alcanzados.

1. El aporte fundacional de Robert Rosenstone

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

¹ Como por ejemplo José María Caparrós Lera (1997, 2017); Magí Crusells Valeta (2006); José Enrique Monterde (1986); Gloria Camarero (2002); Joaquim Romaguera i Ramió y Esteve Riambau (1991); Vicente Sánchez Biosca (2006); Francesc Sánchez Barba (2005); Ángel Luis Hueso (1998); Michelle Lagny (1997); Marcia Landy (2000); Peter Rollins (1998, 2004); Robert Toplin (1996); Schlomo Sand (2004); Eduardo Morettin (2011, 2018); José D’Assuncao Barros y Jorge Nóvoa (2008); Alexandre Busko Valim (2010) o Pierre Sorlin (1993), por citar solamente algunos autores y títulos sin desmedro de los aportes de otros no citados.

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.

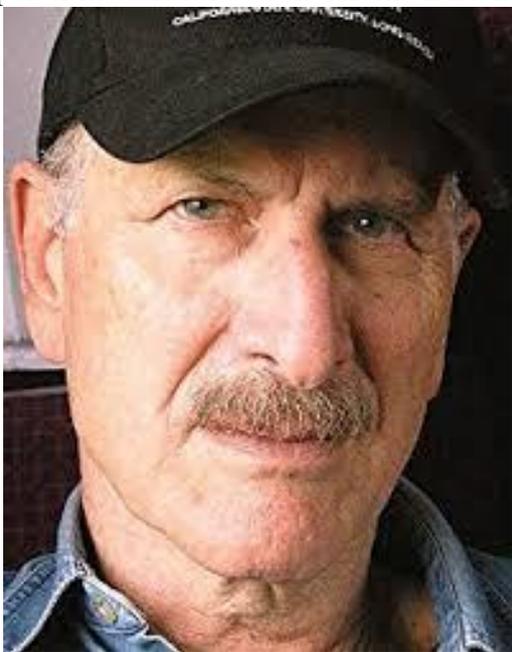
Como casi la mayoría, sus primeros escritos se sustentaron en qué grado de exactitud histórica tenía la película sobre la que trabajara, cuáles los errores y la cercanía o no con los procesos históricos implicados. Sostiene que, por lo general, “es fácil criticar lo que vemos. Lo difícil es responder 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” (Rosenstone, 2014: 82). Pero, aclara, inmersos en el mundo actual, *posliterario* como lo denominó originalmente, o, en otras palabras, que la lectura es reemplazada cada vez más por lo audiovisual (Rosenstone, 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 (Rosenstone, 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 en lo que hace a la escritura de la historia:

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 (Rosenstone, 2014: 83).

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 construidos 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 (Rosenstone, 2014: 85). Ahora, aquí cabe pensar, ¿no lo son

los libros de historia también? ¿Es igual un libro de la Revolución Francesa escrito por François 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)” (Rosenstone, 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” (Rosenstone, 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” (Rosenstone, 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 (Rosenstone, 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 (Rosenstone, 1997: 218-222).



Robert Rosenstone

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” (Rosenstone, 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:

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 (Rosenstone, 2014, 92).

Puede añadirse que cuando se ejecutan las herramientas tales como la metáfora o la condensación, se añade comprensión, aún en desmedro de la exactitud histórica², 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” (Rosenstone, 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 cosas que la historia escrita suele separar con fines analíticos” (Rosenstone, 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* (Rosenstone, 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 (Rosenstone, 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” (Rosenstone, 2014: 269). Y, asegura, si la película presenta los datos tal como lo haría

² 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).

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” (Rosenstone, 2014: 274).

2. Condiciones de partida

Como se ha desarrollado, el hincapié del anterior apartado se centró en la manera de *reflexionar* sobre la escritura de la historia por parte de Rosenstone, y se han dejado de lado otros aportes específicos sobre formas puntuales (como por ejemplo el drama innovador, el documental o –como dice el propio autor- contar vidas). Esta decisión tiene un fundamento concreto, y es que se pretende analizar el nudo central de su aporte para, a partir de aquí, postular aquellos elementos que consideramos que avanzan sobre el postulado original.

En primer término, y tomando en consideración que el conjunto de los integrantes del grupo de investigación se concentra alrededor de la Cátedra de Historia de los Estados Unidos de América, de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), el centro de nuestras reflexiones se encuentra en las películas de origen estadounidense sobre su pasado. En otras palabras, si bien Rosenstone utiliza películas de diferentes países y directores, también toma las estadounidenses, lo que implica ubicarse en lo que denominó el “drama tradicional” por la específica fórmula narrativa de dicha industria, que sintetiza con un ejemplo que se apoya en *Tiempos de Gloria*: “el mundo que aparece en esta película, como en la mayoría de las películas históricas de todo el mundo, está construido con las mismas prácticas que *Tiempos de Gloria*. Estas prácticas forman parte de una tradición, que podríamos denominar Hollywood” (Rosenstone, 2014: 99), y se han detallado en páginas precedentes (unidad narrativa de tipo aristotélica, pasado cerrado, eje en personas, etc.), que hemos analizado.

En nuestras primeras aproximaciones al análisis de films históricos, y partiendo de una condición rígida y concreta que era la de trabajar films que reflejaran exclusivamente hechos históricos sucedidos y verificables, asumimos el mismo supuesto: se analizarían exclusivamente películas emanadas de Hollywood. Asimismo, y ante la complejidad del fenómeno Hollywood, las reglas implícitas de los films comerciales, el importante desarrollo en lo que puede llamarse la teoría cinematográfica, optamos por centrarnos en qué nos contaba la película, y a partir de allí, conforme el grado de cercanía o lejanía con la historiografía académica, cuál sería el mensaje que pretendía brindar. Por ello, optamos en primer lugar denominar –tomando una idea de Beatriz Sarlo (1998)- la “*máquina cultural*” a todo lo que se encontraba dentro del “aparato Hollywood” o lo específicamente cinematográfico, con la lógica de “caja negra” de von Bertalanffy a fin de centrar la reflexión en la historia y no en su lenguaje.

Sin embargo, hoy considero más pertinente utilizar el concepto de *dispositivo*. Si bien en lo específico el diccionario de la Real Academia Española lo define como un mecanismo o artificio para producir una acción prevista, el concepto ha tenido en la teoría cinematográfica un desarrollo con diferentes aristas. Una primera aproximación sostiene que en la “teoría de la comunicación, el dispositivo comprende un ordenamiento semiótico –combinación de textos, imágenes, palabras, espacios, sonidos, etcétera- aplicado a diversas instancias comunicativas” (Dittus, 2013: 78). En general se lo ha pensado para comprender el conjunto de elementos que logran que el espectador

genere una identificación con la película que se encuentra visionando. Dittus aproxima una definición que resulta operativa en el trabajo que venimos desarrollando:

el *dispositivo* puede definirse como aquel mecanismo de construcción de sentido que ordena, orienta y controla el conjunto de los recursos audiovisuales, enunciativos, estéticos, narrativos y argumentativos que hacen posible la relación entre el espectador y la realidad referenciada, actuando como un punto ciego que garantiza el efecto de realismo a través de un proceso de veridicción – entendida como el juicio de verdad o falsedad al que está sometido un conjunto de discursos y valores- que descansa en sistemas de oposición semántica y en una promesa” (Dittus, 2013: 83).

Asimismo, siguiendo a Aumont (1992: 203), se debe tener en cuenta que el dispositivo no puede ser considerado, ni existe, fuera de la historia. Esto es así porque toda relación con las imágenes se encuentra condicionada por el modo de su producción, circulación y reproducción. Los medios de comunicación masivos (entre ellos el cine) no son herramientas inocentes. Como producto de la organización social y la división del trabajo no expresan “cultura” de manera inocente. La “cultura” que los medios masivos de comunicación transmiten buscan múltiples objetivos: beneficio, construcción de consenso, homogeneización de los gustos. Por ello, como argumenta Williams (2012: 72), los medios masivos de comunicación “se constituyen como elementos indispensables tanto de las fuerzas productivas como de las relaciones de producción.” Es evidente que lo que está siendo visto en realidad es aquello que se está produciendo para ser visto. En consecuencia, no hay inocencia cultural sino un aparato, un dispositivo específicamente diseñado, construido con la potencia de los grandes capitales para ser lo que debe ser disfrutado (sentido común, digamos, o conceptualmente dicho, acción hegemónica). Existen más elementos para justificar esta decisión, pero valga lo expuesto para justificar la opción, a fin de avanzar en los aspectos desglosados por nuestras investigaciones, del *dispositivo*.

3. El positivismo en los films de narrativos clásicos de Hollywood

Partiendo de la base estructural de que Hollywood se entiende como un *dispositivo*, se advierte que para garantizar ese beneficio se hizo importante lograr una fórmula específica a fin de que el consumidor de tal bien salga satisfecho y, en ese mismo caso o en otro a futuro, vuelva a consumirlo. La fórmula, entonces, se obtuvo luego de un proceso de ensayo y error, y no es otra cosa que el llamado modelo clásico de narración de Hollywood. Este modelo clásico de narración, para cualquier película de ficción emanada de los Grandes Estudios (que en la jerga cinéfila se conocen como las *Majors*), se vio en la obligación de establecer un mecanismo particular para los films históricos. En consecuencia, postulamos la hipótesis de que *la narración clásica de Hollywood encuentra una llamativa identificación con la narración positivista-historicista clásica en Historia, y esa es la fórmula de su éxito*.

El positivismo en Historia resultó una respuesta a condiciones de época particulares. Collingwood (2001:199) sostiene que 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*. 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.

Los más conocidos historiadores que aplicaron a rajatabla el método positivista en Historia fueron Leopold von Ranke (1943) y Theodor Mommsen (1981), 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.). No debe obviarse el hecho de que se desarrolló este tipo de narración en paralelo a las fórmulas narrativas literarias del romanticismo, el naturalismo y el realismo. Es éste un planteamiento que debe destacarse, por cuanto los films histórico-comerciales por lo general se apoyan en hechos particulares con aspiraciones de generalización, como sostiene Rosenstone, concatenando hechos supuestamente reales y muy detallados.

En lo que hace a las particularidades de la *narración cinematográfica modelo clásico*, un importante investigador llamado David Bordwell (1996), apoyándose en teorías cognitivas y constructivistas, propuso un modelo en el que destaca la forma en que un espectador promedio construye en su cabeza una narración, apoyado en la forma inductiva de construcción, y basándose en esquemas prototipo. De esta forma, cuando se tiene una percepción, la mente va por la hipótesis que considera más probable. En lo que hace al cine, en particular el narrativo, una película presenta estructuras específicas de información que conforman un sistema narrativo y un sistema estilístico. En lo que hace al cine histórico, no debe olvidarse que el espectador, si bien puede desconocer el hecho narrado en el film, conoce generalidades que le permiten formular hipótesis en base a dos elementos primordiales: lo aprendido en la escuela, por los medios de información o gracias a sus familiares cercanos, por un lado; por el otro, la capacidad ya adquirida de construir una historia cualquiera –ficcional o realista-, debido al esquema estructural dominado desde la niñez, que se llama la “historia canónica”. La comprensión de la historia implica que el espectador la entiende como una unidad, y asimismo que a medida que va observando, busca comprobar la información recibida con la pretensión de encontrarle coherencia, con tópicos simples. De esta forma Bordwell destaca la idea de que los prototipos narrativos fílmicos se apoyan en hechos concretos que el espectador espera encontrar, y por ello desarrolla estrategias de “lectura” ya preconcebidos. Todo ello sin perjuicio de que asimismo no puede evitar implicarse emocional y éticamente en el desarrollo de la historia a la que asiste. A rigor de verdad, cabe concluir que los espectadores del cine comercial asumen un sólo esquema estilístico, que es el de la narración clásica de Hollywood. Bordwell insiste en que la narración de tipo clásica es una configuración específica con opciones normalizadas para representar una historia y a fin de manipular las posibilidades de argumento y estilo. A su modo de ver:

la película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos. El medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una

serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes (Bordwell, 1996: 157).

Sostiene que los manuales sobre el guion en Hollywood han insistido en una fórmula específica: “el argumento consiste en una situación inalterada, la perturbación, la lucha y la eliminación de esa perturbación” (Bordwell, 1996: 157). El modelo que elaboraron los Grandes Estudios de Hollywood funcionó como un sistemático “parecer verdadero” para ocultar o anular la existencia de un gran trabajo de construcción y elaboración, a fin de lograr la más exacta representación de lo que entendían como la realidad. De esta forma lo que se pretende es que el espectador se convenza de que se encuentra en contacto directo con el mundo representado (Bordwell, 1996; Xavier, 2008). Todo lo dicho en las líneas precedentes es una constante derivada del modelo positivista de hacer historia. Y, sin embargo, *el mismo hecho histórico contado en una película actúa necesariamente en la percepción de los espectadores medios como la verdad de lo que pasó* y –desde ya–, no es percibido como algo tedioso, en tanto el producto “film” no sea tedioso.



The Molly Maguires (Odio en las entrañas, Paramount 1970)

Entonces, si el positivismo construía sus historias narrativas apoyándose en el método inductivo, no es sorprendente que la narración clásica de Hollywood se sostenga también en el método inductivo. Nótese que el mecanismo fílmico permite ir presentando elementos que avanzan de lo particular a lo general, de forma tal que el guion se estructura poniendo un hecho tras otro, en donde uno es causa del siguiente, 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 posee el formato estructural (el de la narración fílmica y el de la Historia); que no tenga, en definitiva, mucho trabajo para poner las cosas en fila. En las películas históricas elaboradas por las *Majors* hay un específico *sentido común*: un sentido común que se ha venido construyendo desde principios del siglo XX a partir de un aparato ideológico del estado como lo son las instituciones educativas de todos

los niveles, las que en su mayoría elaboraron una específica manera de entender y reconstruir el pasado.

4. Trasposición en el cine de representación histórica

Peña Ardid (1999) ha dejado claro que, si bien en un principio se buscó, desde el cine, obtener un reconocimiento intelectual del que carecía gracias al uso de la literatura, alejándose por ello de explotar sus capacidades expresivas, en concreto:

el paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas ‘deshomogéneos’ en sus materias significantes (Peña Ardid, 1999: 23).

Por otro lado, Bermúdez (2008: 2) asevera que todo pasaje de uno a otro postula una específica producción de sentido, ya que de alguna forma resignifica la obra traspuesta; y esta resignificación se encuentra determinada por factores semiológicos y materiales de carácter forzoso, ya que implica un cambio de lenguaje y de dispositivo. En este marco, Steimberg (1993: 98) sostuvo que en cada trasposición hay una opción en relación con la resignificación de la obra traspuesta. En pocas palabras, postula que está la mirada que privilegia el tema, y está la mirada que respeta los rasgos retóricos. Desde este lugar, habría consenso en la bibliografía especializada en que la trasposición se define en torno a una concepción *transtextual*, entendida como “la relación manifiesta o implícita que pone en relación un texto con otro u otros” (Bejarano Petersen, 2010: 12). Es decir que según esta perspectiva todo texto parte de otro texto y por ello la trasposición puede ser pensada como un modo posible de relación entre textos (que en otros términos refiere a la intertextualidad, de lo que se tratará más adelante).

Una trasposición es una versión de otra cosa, es decir, una mirada posible como muchas otras posibles. De esta forma, se asume que las versiones *son miradas de alguna forma interesadas en obtener un sentido*. Ello sin perjuicio de las *remodificaciones* que puedan producirse conforme el “espíritu de época”, o, en otras palabras, el contexto de producción de un film, el cual incidirá sobre las líneas de trabajo.

El concepto teórico que hemos considerado más pertinente es el de *traducción intersemiótica*, elaborado en su origen por Roman Jakobson (1986), y potenciado por Cid Jurado cuando lo define como “la trasposición de un significado de un sistema semiótico como la literatura, el cómic, la poesía, el mito, al lenguaje cinematográfico” (Cid Jurado: 2007, 46). Para dar un ejemplo, en la película *Too big to fail* (Ross Sorkin: 2009; en español *Malas Noticias*, 2010)³, que narra el proceso desde el estallido de la crisis hipotecaria de 2008 hasta la resolución de Bush y Obama, se justifica la aplicación de un conjunto de recursos y técnicas operativas, a fin de construir una historia lineal, unida causalmente, con esquemas prototipo simples e identificables, con

³ *Too big to fail* (en español, *Malas Noticias*), telefilm de HBO del 2011, dirigido por Curtis Hanson, guionado por Peter Gould, quien se basó en el libro homónimo de Andrew Ross Sorkin (2009) –el cual participó también en la elaboración del guión-, y protagonizada por William Hurt, Paul Giamatti y James Woods, entre otros.

información redundante, a diferencia del texto de origen elaborado con múltiples acciones paralelas o continuadas, una gran cantidad de personajes principales, un plazo más largo e información acumulativa. En consecuencia, mucho de lo desarrollado en el libro debió ser simplificado, condensado y comprimido para conseguir una evolución dramática comprensible. Para elaborar un análisis más estructural en *Too big to fail*, tomamos la segunda parte del modelo de reflexión efectuado por Mancilla Troncoso (2013, 43), tributario del análisis propuesto por Gerard Genette en *Figuras II* (1989). Esta segunda parte propone reflexionar sobre elementos de la enunciación, la estructura temporal y la organización del relato.

De una atenta aplicación de los elementos provistos por dicho modelo surgen un conjunto de conclusiones que avalan los planteamientos de Rosenstone, profundizándolos. En el film *Too big to fail*, si tomamos como lógica argumentativa estructural al libro, se producen elipsis, condensaciones e invenciones, tal como propuso Rosenstone. Las *elipsis*⁴ producen saltos temporales, pero arman una narración cronológica precisa con la cual el espectador puede organizar la historia presentada (tal como describieran Bordwell -1996- y Rosenstone -1997 y 2014- o Xavier -2008-). Asimismo, estas elipsis funcionan en la mayoría de las ocasiones como *condensación*, porque no se puede contar todo al mismo tiempo, es preciso organizar una línea para que el espectador comprenda lo narrado. La *condensación* la explica Rosenstone como un recurso fílmico para poder contar la esencia de la historia presentada. Como dice:

La pregunta que se impone es ¿se ha de filmar una verdad ‘literal’, una copia exacta de lo que ocurrió en el pasado? Respuesta: en el cine no es posible. Y en el mundo de la palabra, ¿es posible la verdad literal? Tampoco. La explicación de una batalla, de una huelga o de una revolución difícilmente puede describir con toda exactitud los hechos tal y como sucedieron. Y aquí aparece la convención, la ficción, que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles, de cientos de miles e, incluso, de millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados. A este tipo de convención también la podemos llamar condensación (Rosenstone: 1997, 58).



Henry Paulson durante la crisis hipotecaria de 2008-*Too big to fail* (HBO, 2011)

⁴ La elipsis es un corte en la narración fílmica, lograda gracias a la edición y el montaje, con el objeto de eliminar tiempos que no aportan nada a la historia que se está contando. También existen los saltos temporales largos como el *flashback* o *flashforward*, pero en lo que hace al cine de tipo histórico, puede considerarse a un salto temporal largo (meses o años) como elipsis, ya que el eje narrativo está en darle continuidad al hecho o a los actos del personaje.

Como sostiene Rosenstone (1997, 59), “las generalizaciones filmicas se logran mediante la condensación, la síntesis y la simbolización”, porque la invención es también necesaria para dar verosimilitud y certidumbre al espectador. Y esto es así porque “un largometraje siempre incluirá imágenes que serán, al mismo tiempo, inventadas pero ciertas; ciertas en la medida que simbolizan, o condensan conocimientos, en la medida en que nos ofrecen una visión de conjunto del pasado verificable, documentable y razonablemente sostenible.

Un ejemplo extraído de *Too big to fail*: en el minuto 37,58 del filme, el domingo 14 de septiembre de 2008, se reunieron en el edificio de la Reserva Federal de Nueva York los más grandes banqueros de inversión de la *city*. Allí Jamie Dimon, consejero general de JP Morgan Chase (uno de los banqueros más poderosos del momento y jefe real del banco), llevó la voz cantante de una eventual solución para Lehman. Según el film, en esa reunión Dimon aseveró que “*piensan que somos unos gilipollas que ganan demasiado. Ningún político, ningún presidente, va a firmar un rescate cuando toda la gente se pregunta por qué habrían de rescatar a unos tipos cuyo trabajo consiste únicamente en hacer dinero*”, aunque, según el libro en el que se basó el film, estas palabras se dijeron la noche anterior, el sábado 13, en el piso 49 de la central de JP Morgan (en las páginas 348-349 de *Malas Noticias*, 2010). La reunión con los banqueros de la mañana siguiente, en el libro se describe en las páginas 354-355 (*Malas Noticias*, 2010), en que Dimon consigue que un *pool* de banqueros invierta mil millones de dólares por entidad.

En suma, el ejemplo que acabamos de exponer muestra un espacio no trabajado por Rosenstone en profundidad, pero no tenemos dudas que sembró las bases para avanzar en esta dirección. Si atendemos a que no hay una amplia producción en lo que hace a la trasposición literaria, menos existe respecto a los libros de Historia hacia el cine, por lo que en este aspecto hay bastante trabajo por hacer.

5. Intertextualidad y creación de sentido

Mariana Piccinelli (2018) y María Florencia Dadamo (2014 y 2018) trabajan sobre diferentes aspectos de la intertextualidad fílmica. Partiendo de la idea de *memoria mediática* destacada por Cid Jurado (2007), han profundizado aspectos sustanciales de la forma en que se construye un sentido particular del pasado de Estados Unidos a través del cine. Piccinelli trabaja hace unos años una idea, construida cultural y políticamente a principios del siglo XX, sobre la elaboración del pasado patriótico de un territorio expropiado. La batalla de El Álamo es tomada por la iconografía y la ideología patriótica como una lucha por la unidad de Estados Unidos y por la libertad. Sin embargo, la realidad es muy distinta. Piccinelli (2014) sostiene que cuando tomamos algún contenido audiovisual, considerándolo como un texto más, si se refiere al pasado, debemos asumir que allí se encuentra un particular discurso histórico, que obviamente entra en relación con otros discursos históricos que lo ayudan (y, por ende, refuerzan la idea principal que sostiene), o lo confrontan, sumando a lo que Marc Angenot (2010: 22) denominó *lo decible en un estado de sociedad*. En su aproximación, considera que “algunas películas contribuyen a la difusión de las nociones de la clase dominante y por lo tanto permiten la creación de consenso en torno a la conformación de esa sociedad y a mantener el statu quo, y por lo tanto a sostener la dominación de esa clase sobre otros grupos” (Piccinelli: 2014, 116).



El Álamo (The Alamo Company, 1960)

No debe dejarse de lado que el territorio del estado de Texas que hoy forma parte de Estados Unidos se encontraba bajo control de las autoridades mexicanas, y que desde mediados del siglo XIX comenzó una masiva llegada de inmigrantes del norte que en determinado momento decidieron buscar una independencia a todas luces impulsada por el gobierno de Estados Unidos. Sin embargo, en cualquiera de los casos, la “leyenda” de El Álamo no deja de ser una construcción particular y sesgada del pasado, ya que las diferentes versiones de la épica batalla –perspectivas inexistentes durante gran parte del siglo XIX-, se elaboraron a partir de un momento particular, como derivación social lógica de los cambios que estaba sufriendo Texas hacia la década de 1890, que hizo cada vez más evidente la necesidad de un nuevo discurso histórico que explicara y justificara el devenir de una sociedad racialmente estructurada. En este contexto una numerosa asociación de mujeres, llamada *Daughters of the Republic of Texas*, se convirtió en la cuidadora de este relato, donde figuran los buenos colonos estadounidenses y los malos mexicanos sin matices, relegándose a los mexicanos y chicanos residentes en Texas a ser “personas de segunda.” En última instancia:

lo cierto es que la leyenda del Álamo se imbrica perfectamente en el discurso histórico oficial de la nación norteamericana en su conjunto. El Álamo es para los norteamericanos un momento clave de su historia nacional en el camino de la conquista de la libertad y defensa de la democracia al que estarían destinados. En ella se ponen en juego elementos constitutivos de la nacionalidad estadounidense como la doctrina del Destino Manifiesto, la consideración de Norteamérica como reservorio de la libertad, de la democracia, de un desarrollo excepcional e incluso como último defensor de la propiedad privada (Piccinelli: 2018, 149).

Por otra parte, Florencia Dadamo y Leandro Della Mora (2014) se han dedicado a trabajar la intertextualidad entre las películas sobre la Guerra de Vietnam. A tal fin analizaron 30 films relevantes sobre el conflicto, y asumen que el cine es una herramienta cultural de construcción de consenso, apoyándose en las reflexiones de Engelhardt (1997) sobre la particular “cultura de la victoria” promovida por Estados Unidos a lo largo del siglo XX, en que existiría un relato bélico en la pantalla que expresó la cultura y el pensamiento de la clase dominante estadounidense. Sostienen los autores que se confeccionó una determinada interpretación consensual sobre la guerra, basada “en una serie de mitos que penetraron en la conciencia colectiva estadounidense

y cimentaron una visión particular del conflicto” (Dadamo y Della Mora: 2014, 3). En suma, y sin perjuicio de la larga vigencia del llamado “síndrome de Vietnam” (sensación de fracaso como sociedad y como país, para decirlo en pocas palabras), los grandes estudios de Hollywood crearon una imagen de Vietnam y su conflicto bélico que terminó por revitalizar el discurso bélico triunfalista, dándole una persistencia sorprendente hasta la actualidad (Dadamo y Della Mora: 2014, 4). La conclusión de su análisis puso en evidencia que:

“a través de procesos intertextuales se edifica desde el cine un discurso determinado que abona la construcción de la memoria histórica mientras se reproducen ciertos estereotipos sobre el pasado concernientes a diversos aspectos del imaginario colectivo acerca de Vietnam reflejados en la propia representación cinematográfica del conflicto.” (Dadamo y Della Mora: 2014, 33)

En un trabajo actual Dadamo, partiendo de la idea de *construcción social de sentido* de Eliseo Verón (Verón: 1998), los aportes sobre el *discurso social* de Angenot (2010) y los de memoria y narración de Nigra (2016), encuentra que, si bien hay mucho dicho sobre la guerra de Vietnam, también puede entreverse lo no decible, cierta ausencia de memoria y también olvido. De esta forma, se construyó un recuerdo social que en muchos casos es un conjunto de invenciones y falseamientos. Por caso, si bien existen cambios en los tópicos de dichas representaciones fílmicas como consecuencia de los diferentes contextos de producción:

todas ellas terminaron por caer en la mirada consensuada sobre el conflicto. En ellas prevalecieron y se resignificaron elementos que construyeron la misma visión hegemónica caracterizada por la confusión sobre los orígenes y naturaleza de la guerra, la construcción de un enemigo subdesarrollado pero despiadado y engañoso, donde los soldados norteamericanos (víctimas de la locura) perdieron la guerra por encontrarse combatiendo en un conflicto inusual en tierras inhóspitas sin un verdadero apoyo de la sociedad y los mandatarios estadounidenses (Dadamo: 2018, 156).

En el mejor de los casos, aparecieron elementos olvidados o rechazados, “pero reconfigurados de forma tal que respondieron a la coyuntura cuestionando ciertas dominancias, pero sin avanzar más allá de ellas” (Dadamo: 2018, 157). Sin embargo, en ninguno del importante número de films analizados se abordan las verdaderas causas de la guerra. En su mayoría, el objetivo estaba en evadir los motivos de la injerencia como la causa de la derrota, ya que la interpretación consensual “se basa en la incompreensión y confusión que dicho fenómeno representó.” Asimismo, tampoco aparecen las intensas negociaciones diplomáticas previas a las reuniones de París, dejando claro que todo el conflicto fue un “error inexplicable.” De esta forma, Estados Unidos pasa a ser, gracias a su cinematografía, de victimario a víctima de un conjunto de elementos de los que no se siente responsable. Por otra parte, en los films hay un absoluto desprecio de la capacidad militar y tecnológica del adversario ya que, en última instancia, se combate contra *amarillos en pijama negro* (como sostuvo alguna vez el presidente Lyndon Johnson).



Una imagen clásica: los helicópteros en la Guerra de Vietnam

En síntesis, sostiene Dadamo (2018, 163), las películas de la guerra de Vietnam producidas en Estados Unidos, tal como no pueden “decir” la naturaleza fundamental de ese conflicto -esto es, la necesidad imperiosa del complejo militar-industrial-, tampoco resulta posible reconocer los crímenes de guerra como constitutivos de una política sistemática por parte de ciertas facciones de poder, con el objetivo de mantener la hegemonía global. Por ello se:

evidencia así, cómo a través de procesos intertextuales e intratextuales (pues las diversas producciones “dialogan entre sí” en la elaboración del relato) se edifica desde el cine un discurso determinado que abona la construcción de la memoria histórica mientras que se reproducen ciertos estereotipos sobre el pasado concernientes a diversos aspectos del imaginario colectivo acerca de Vietnam. Sea cuales fueren aquellos, queda claro que la potencialidad y el alcance masivo del séptimo arte permiten hacer del mismo un productor y reproductor discursivo-ideológico, pues ‘lo ideológico es una dimensión constitutiva de todo sistema social de producción de sentido’ (Verón: 1998, 16).

Leandro Della Mora, indagando acerca de la perspectiva presentada de los afroamericanos en *Forrest Gump*, encontró que, si bien la estructura general narrativa se apoya en el modelo clásico, también aparecen estrategias diferentes, “en donde existe una ambivalencia debido a que lo caótico convive con la armonía general del relato” (Della Mora, 2018: 17). Ironía y parodia resultaron ser herramientas válidas como mecanismo para brindar información significativa o, por otro lado, una leve crítica de la vida cotidiana estadounidense. Además, el efecto de realidad (Barthes, 1970) con el parecido físico de actores con personajes históricos, o la inserción del personaje Forrest Gump en filmaciones de época tal como se hace en el docudrama, “al tomar elementos de ambos discursos, aporta una representación más tangible, proveniente del discurso documental, y una ruta directa al inconsciente, aportada por el discurso ficcional” (Della Mora, 2018: 18). Además:

otra fuente de sustento para dicha verosimilitud es brindada por la *intertextualidad sistémica*; apoyándose al mismo tiempo en la *memoria*

mediática, como por ejemplo en la escena que representa a los caballeros del Ku Kux Klan; que busca al mismo tiempo influir en la *memoria histórica*. Todo ello confluye en la construcción de un discurso narrativo que reclama su veracidad desde una representación ficcional (Della Mora, 2018: 17).



Forrest Gump con el presidente John F. Kennedy (*Forrest Gump*, Paramount, 1994)

Pero la creación de sentido generado a través de los films tiene una arista que se coloca en la frontera con el de representación histórica. Gilda Bevilacqua trabaja sobre las formas que se han desarrollado para expresar el Holocausto del pueblo judío en manos de los nazis. Partiendo de la idea de que la escritura de la Historia no es la verdad, sino una construcción de verosimilitud historiográfica (gracias a los aportes de Roland Barthes, Christian Metz, Michel de Certeau, Robert Rosenstone y particularmente Hayden White), se propuso indagar sobre las fronteras del realismo en el cine. Con esto se quiere decir que trabaja con películas que pretenden generar sentido verosímil, aunque lo representado jamás haya sucedido tal como se lo representa. Por ejemplo, el film *Bastardos sin gloria*, de Quentin Tarantino “nos propone así una nueva visión cinematográfica de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto” (Bevilacqua: 2012, 207). Sucede que ese tipo de films, sin pertenecer al cine histórico en sentido estricto, permiten a la autora argüir que se puede reflexionar sobre distintos relatos históricos de la Segunda Guerra Mundial y el genocidio nazi, producidos no sólo por la ciencia histórica, sino también presentados por el «cine histórico» y el cine en general. Sostiene que:

la forma hegemónica de producción de discurso «histórico» no es la única escritura ni forma de análisis, comprensión y presentación o, al menos, no debería serlo. No hay tampoco verdad en el discurso histórico académico. Atrás de cada formato existen lógicas de pensamiento, ideologías. Cada una constituye un tipo particular de presentación y análisis de un problema específico o varios, un determinado tipo de abordaje. Entonces ¿por qué el científico-académico es y debe ser el único discurso legítimo posible sobre lo pasado humano? (Bevilacqua: 2012, 208).

En un texto posterior, postula la necesidad de asumir una concepción distinta de la narrativa e imagen cinematográfica, “una concepción que implique un compromiso ontológico alternativo en la búsqueda de construcción de un conocimiento útil, genuino”, que pueda colaborar con la generación de otro tipo de relatos, dejando de lado

el relato único, para obtener así “la concepción, la experiencia de perplejidad y trauma de las propias víctimas de estos acontecimientos extremos, impensados, inimaginados” (Bevilacqua, 2014: 55). Es por ello por lo que las películas ubicadas en un momento histórico que no necesariamente expresa hechos realmente acaecidos habilitan la ampliación de la mirada al poder procesarlos como relatos históricos posibles sobre la guerra. Y sería una mirada:

que contemple que la particular contribución de este tipo de relatos «no históricos» al conocimiento del pasado pasa justamente por brindarnos líneas de abordaje y percepción, bajo la pareja trama-tropo parodia-ironía, acerca de comportamientos, acciones y experiencias que, desde la óptica de lo concebido por la historia, en tanto ciencia productora de conocimiento legítimo y legitimante, aparecen como meramente «inventados» y no posibles. [Por ello] desde esta perspectiva de abordaje a la que quisimos abonar con nuestro trabajo, podemos ver no solo dichas líneas como posibles y potables, sino también dialogar con lo dicho y no dicho por la historiografía académica sobre la Segunda Guerra Mundial (Bevilacqua, 2018: 128).



Inglourious Basterds (*Bastardos sin gloria*, Universal 2009)

En suma, considera que este tipo de películas (pero en particular las que de alguna u otra forma buscan representar aspectos de lo irrepresentable como lo fue el Holocausto), son creaciones cuyo análisis intertextual e interdiscursivo pueden participar de un diálogo con el discurso académico, a fin de permitir una ampliación de la comprensión y conocimiento de fenómenos que superan el acercamiento estrictamente racional.

6. En síntesis

Como puede advertirse con el desarrollo precedente, Rosenstone (1997 y 2014) señaló un rumbo que permitió trabajar aspectos poco desarrollados en la literatura académica por cuanto, en la mayor parte de los casos, se analizan películas en particular, intentando desentrañar qué quiso decir, cuál sería la relación con el hecho histórico narrado, su realismo o verosimilitud. Sin embargo, nuestro eje rector siempre ha sido una cuestión trazada desde el inicio de nuestras investigaciones: ¿cómo hace un film –en particular los de Estados Unidos y más aún, de Hollywood- para convencer y construir un particular nivel de consenso sobre las bondades de lo que los realizadores

pretenden mostrar como bueno? ¿Su objetivo es meramente doméstico o se pretende su universalización? ¿Qué se busca con ese intento de convencimiento?

En la medida en que podamos desentrañar claramente los mecanismos utilizados (algunos de ellos han sido presentados aquí), se podrá comprender cómo desde un particular medio de comunicación se construye consenso, en términos claramente gramscianos. Si desde el principio nos preguntamos mucho sobre la ideología ínsita en los films (se puede consultar Nigra: 2010, 2012), asumiendo que la mayoría persigue algo más que un mero fin comercial, y ese más está vinculado a transmitir un mensaje de fuerte impronta ideológica, el avance nos impulsó a desarrollar cuestiones vinculadas al discurso fílmico y el narrativo, y a cómo se elaboran las narraciones históricas, su inter e intratextualidad, así como la gramática social implicada. Sin embargo, estas cuestiones pueden ser muy profundas o muy superficiales, según las herramientas que se utilicen para alcanzar la respuesta. En suma, nuestro camino se encuentra en lograr la correspondencia de las herramientas con la estructura profunda, a fin de entender qué se usa, cómo y para qué, con el objeto de obtener espectadores que acompañen y apoyen visiones que tal vez no sean propias, que no responden a sus propios intereses materiales concretos.

Bibliografía

- ANGENOT, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (1970). “El efecto de realidad”; en AAVV (1970). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- BEJARANO PETERSEN, C (2010). “Trasposición audiovisual: universos del diálogo”; en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/BEJARANO_REVISADO.pdf, “Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis”, nro. 71, consultado por última vez en 20/01/2019.
- BERMÚDEZ, D. (2008) “Aproximaciones al fenómeno de la trasposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”; en *Estudios Semióticos* (online), en www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es, nro. 4, San Pablo. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2008.49197>, consultado por última vez en 27/10/2019.
- BEVILACQUA, G. (2012). “Del discurso «histórico» al «cinematográfico»: Bastardos sin gloria y la construcción de la historia”; en NIGRA, F. (2012). *Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- BEVILACQUA, G. (2014). “Narrativa cinematográfica e historiografía narrativa. Algunas reflexiones acerca de El juicio de Núremberg”; en NIGRA, F. (2014). *El discurso histórico en el cine de Hollywood*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- BEVILACQUA, G. (2018). “Doce sucios, bastardos y sin gloria: el cine «no histórico» en la representación de la Segunda Guerra Mundial”; en NIGRA, F. (2018). *Visiones críticas del pasado. Hollywood y el cuestionamiento al sistema en los años sesenta y setenta*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- BORDWELL, D (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- BUSKO VALIM, A. (2010). *Imagens Vigíadas: Cinema e guerra fria no Brasil, 1945-1954*. Maringá, Editora da Universidade Estadual de Maringá.
- CAMARERO, G. Y OT. (2002). *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, Akal.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (1997). *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (2017). *El pasado como presente. 50 películas de género histórico*. Barcelona: Editorial UOC.

- CID JURADO, A.T. (2007) “El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico”; en *Semióticas del Cine*; Maracaibo, colección de Semiótica Latinoamericana nro. 5: Semióticas del Cine.
- COLLINGWOOD, R.G. (2001). *Idea de la Historia*. México: FCE (tercera edición, revisada y aumentada).
- CRUSELLS VALETA, M. (2006). *Cine y guerra civil española. Imágenes para la memoria*. Madrid: JC, DL.
- D’ASSUNCAO BARROS, J. y NOVOA, J. (2008). *Cinema-Historia. Teoría e Representações Sociais no Cinema*; Rio de Janeiro, Apicuri.
- DADAMO, M.F. y DELLA MORA, L. (2014). “La guerra de Vietnam y el discurso cinematográfico: reconstruyendo la cultura de la victoria”; en NIGRA, F. (2014) *El discurso histórico en el cine de Hollywood*; Buenos Aires: Imago Mundi.
- DADAMO, M.F. (2018). “Hollywood y la guerra de Vietnam: los silencios que construyen el consenso”; en NIGRA, F. (2018). *Visiones críticas del pasado. Hollywood y el cuestionamiento al sistema en los años sesenta y setenta*; Buenos Aires: Imago Mundi.
- DELLA MORA, L. (2018). “Racismo, violencia y segregación a través de los años. El dilema de los afroestadounidenses en *Forrest Gump*”; en NIGRA, F. (2018). *Visiones críticas del pasado. Hollywood y el cuestionamiento al sistema en los años sesenta y setenta*; Buenos Aires: Imago Mundi.
- DITTUS, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos.info*, 33. 77-87. DOI: 10.7764/cdi.33.532.
- ENGELHARDT, T. (1997). *El fin de la cultura de la victoria: Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*; Madrid: Paidós.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras II*; Barcelona: Lumen.
- HUESO, A. L. (1986). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- JAKOBSON, R. (1986). *Ensayos de lingüística general*; México: Planeta.
- LANDY, M., ed. (2000). *The Historical Film: History and Memory in Media (The Depth of Film Series)*; Rutgers, Rutgers University Press.
- LAGNY, M. (1997). *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: S.A. Bosch.
- MANCILLA TRONCOSO, J (2013). “Acercamiento al problema de la adaptación cinematográfica de textos literarios: La transposición”, en *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 23, nro. 1.
- MOMMSEN, T. (1983). *Historia de Roma*; Barcelona: Orbis.
- MONTERDE, J.E. (1986). *Cine, historia y enseñanza*; Barcelona: Laia.
- MORETTIN, E. y OT. (2011). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*; Sao Paulo, Alameda Casa Editorial
- MORETTIN, E. y NAPOLITANO, M. (2018). *O cinema e as ditaduras militares. Contextos, memórias e representações audiovisuais*; Porto Alegre, FAPESP-Famecos-Intermeios.
- NIGRA, F. (2010). *Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos*; Ituzaingó, Maipue.
- NIGRA, F. (2012). *Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial*; Buenos Aires: Imago Mundi.
- NIGRA, F. (2014). *El discurso histórico en el cine de Hollywood*; Buenos Aires: Imago Mundi.
- NIGRA, F. (2016). “Las *Majors* de Hollywood o la forma del absolutismo cultural”; en NIGRA, F. (2016). *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- NIGRA, F. (2018). *Visiones críticas del pasado. Hollywood y el cuestionamiento al sistema en los años sesenta y setenta*; Buenos Aires: Imago Mundi.
- PEÑA ARDID, C (1999). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*; Madrid: Cátedra.
- PICCINELLI, M. (2014). “Hollywood, el gran historiador del siglo XX”; en NIGRA, F. (2014). *El discurso histórico en el cine de Hollywood*; Buenos Aires: Imago Mundi.
- PICCINELLI, M. (2018). “Sobre la intertextualidad en el cine. La parodia como crítica histórica: un estudio de caso”; en NIGRA, F. (2018). *Visiones críticas del pasado*.

- Hollywood y el cuestionamiento al sistema en los años sesenta y setenta*; Buenos Aires: Imago Mundi.
- RANKE, L.V. (1943). *Historia de los Papas en la época moderna*; México, FCE.
- ROLLINGS, P. Ed (1998). *Hollywood as historian. American film in a Cultural Context*; Lexington, The University Press of Kentucky.
- ROLLINGS, P. Ed (2004). *The Columbia Companion to American History on film. How the movies have portrayed the American past*; New York, Columbia University Press.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, J. y RIAMBAU, E. (1991). *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- ROSENSTONE, R. (1969). *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion in the Spanish Civil War*. New York: Pegasus.
- ROSENSTONE, R. (1981). *Romantic Revolutionary*. New York: Alfred A. Knopf.
- ROSENSTONE, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Barcelona: Ariel.
- ROSENSTONE, R. (2014). *La Historia en el Cine-El Cine sobre la Historia*. Madrid: Ediciones RIALP.
- ROSS SORKIN, A. (2009). *Too big to fail*. New York: Viking Penguin (en español, *Malas Noticias*. 2010, Barcelona, Planeta).
- SANCHEZ BARBA, F. (2005). *La Segunda Guerra Mundial y el Cine (1979-2004)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- SANCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- SAND, S. (2004). *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.
- SARLO, B. (1998). *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.
- STEIMBERG, O (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- SORLIN, P. (1993). *Sociología del Cine*. México: FCE.
- TOPLIN, R.B. (1996). *History by Hollywood. The use and abuse of the american past*. Illinois: University of Illinois Press.
- VERON, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- WILLIAMS, R. (2012) “Los medios de comunicación como medios de producción”; en WILLIAMS, R. *Cultura y Materialismo*. Buenos Aires: La Marca Editora (el artículo es de 1978).
- XAVIER, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

FABIO NIGRA es profesor adjunto regular en la Cátedra de Historia de Estados Unidos de América, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, director del grupo de investigación de proyectos UBACyT sobre Historia y Cine, Doctor en Historia (UBA) y director de la Revista *Huellas de Estados Unidos. Estudios, perspectivas y debates desde América Latina*. Es autor de quince libros sobre Estados Unidos y sobre la representación del cine histórico de ese país, además de artículos publicados en México, Brasil y Argentina.

email— fabio.nigra@speedy.com.ar / fabionigra@gmail.com