

CAPÍTULO 8

El siglo XX a través del cine¹

Candela De Luca

Cada vez era más patente que el siglo XX era el siglo de la gente común, y que estaba dominado por el arte producido por ella y para ella. Dos instrumentos interrelacionados permitieron que ese mundo del hombre común fuera más visible que nunca y permitiera ser documentado: los reportajes y la cámara.

ERIC HOBSBAWM, Historia del siglo XX.

Desde pequeños estamos vinculados al cine. Ya sea que nos consideremos cinéfilos, amantes del celuloide y estudiosos del cine arte, o tan sólo recordemos algunas de nuestras películas favoritas de la infancia, seguramente al pensar en el cine tenemos referencias inmediatas que remiten a distintas experiencias de nuestras vidas.

Como fuente para el aprendizaje de la historia, una de las ventajas del cine es que precisamente muestra de manera vívida muchas de las cosas que no pueden hacer los libros. Seguramente en el contexto de las clases de la escuela hemos leído sobre personajes importantes: faraones, césares, reyes, virreyes, presidentes, así como también investigamos y conocemos acerca de las personas comunes, de cómo era la cotidianeidad de los mujeres y hombres que han construido la historia. Sin embargo, más allá del texto escrito (indispensable herramienta de nuestro estudio), el cine puede llevarnos a transitar distintas épocas a través de imágenes, de colores, de climas, de sonidos, de música, que siempre evidencian una propuesta ética y estética. Por eso, lejos de creer que la cinematografía es un “espejo” de los hechos históricos, el considerarla fuente implica:

¹ Al igual que el título de este apartado “El siglo XX a través del cine” es una asignatura cuatrimestral del Bachillerato de Bellas Artes dictada para los alumnos de 5° y 6° año del ciclo superior. Este espacio curricular propone que los alumnos puedan conocer diferentes aspectos de la historia del siglo XX, tomando a la producción cinematográfica como “ventana” hacia los procesos históricos. Al ser una asignatura de carácter optativo, se aspira a que los alumnos elijan –dentro de un marco de referencia otorgado por la docente- cuáles son las temáticas a abordar, siempre referidas a este período histórico; a través de filmes que son visionados, analizados y debatidos en la clase. Como corolario, al final de la cursada los alumnos deben realizar un trabajo de investigación sobre una temática por ellos propuesta, teniendo como eje de la misma el análisis de películas que resulten afines al tema elegido.

“Señalar en la mirada y el análisis los puntos de partida de cada obra, las formas en las que se representan en ella los sujetos y los conflictos que la organizan y algunas conexiones fundamentales con los contextos de realización y de recepción de cada filme”. (Béjar, 2010)

Tanto el cine como la historia son narrativas que no son neutras, sino que están atravesadas por múltiples discursos, puntos de vista, intencionalidades y objetivos. Son, entonces, polisémicas. En ese sentido, consideramos que la enseñanza de la historia no debe ser sencillamente una narración y descripción de un cierto número de hechos. Por el contrario, exige la interpretación y la comprensión de procesos históricos estructurados en relaciones ligadas entre sí. Demanda de la explicación e interrelación de acontecimientos que permitan ver las rupturas y continuidades, los cambios y permanencias, la múltiple causalidad de los cambios y la resistencia a estos mismos. En este caso, la herramienta privilegiada para enseñar y aprender historia es la producción cinematográfica, y en eso se concentra “El siglo XX a través del cine”. Tomamos las palabras de Marc Ferro quien expresa que:

“Sólo queda por estudiar el cine, relacionarlo con la sociedad que lo produce. ¿La hipótesis?: que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia. ¿El postulado?: que aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia”. (Ferro, 1995, 38)

A lo largo de estas líneas, proponemos algunas pautas a tener en cuenta para analizar la pasada centuria utilizando al cine como “prisma”. De la misma manera que estos objetos son capaces de reflejar, refractar y descomponer la luz en colores, a través del análisis de las películas podemos conocer distintas miradas, voces, pensamientos e ideas de los hombres y mujeres que construyeron el siglo XX.

El cine: producto, fuente y agente de la historia

El cine es, por excelencia, la expresión artística más emblemática del siglo pasado. Rompiendo con la mayoría de las manifestaciones artísticas anteriores, se trata de una expresión de alcance masivo que es experimentada de manera colectiva. Pensemos que, en los años '80 - '90 de la pasada centuria, el visionado de películas en el hogar era muy restringido a aquellos lugares donde se contara con televisores, reproductores de cintas en VHS y acceso a TV por cable. Esa realidad está muy alejada a nuestra vida actual, en la que el acceso a internet permite mirar prácticamente todo lo que queramos en el momento en que deseamos hacerlo, sin ninguna restricción y desde la soledad de una computadora, tablet o incluso smartphone. Probablemente eso nos permita ganar en cantidad de información a nuestro alcance y en celeridad para adquirirla, pero al mismo tiempo nos resta la posibilidad de compartir con otros, de intercambiar opiniones y sensaciones *in situ* acerca de esa

experiencia y, por lo tanto, transformarla y enriquecerla. A diferencia de hoy, desde las primeras hasta las últimas décadas del siglo XX el visionado de un film era necesariamente un hábito colectivo, ya que implicaba la asistencia a un lugar público –la sala de cine– donde esa obra de arte era más que sencillamente observada, sino experimentada por una gran cantidad de personas que, paradójicamente, no la consideraban “arte”² y por lo tanto no era juzgada con los mismos cánones exigidos para el denominado “arte serio” (Hobsbawm, 2005). Por el contrario, se trata de un arte dedicado a las masas, que desde temprano fue destinado para su *consumo*³ ya que se requería muy escasa o nula instrucción para poder decodificarlo, pero que al mismo tiempo estaba sumamente influido por la vanguardia cultural que, paradójicamente, durante las primeras décadas del siglo XX perdía la tutela de las elites “cultas” tradicionales. De esta manera, este arte de (y sobre todo para) las clases populares adquirió una hegemonía cultural creciente.

Las personas comunes fueron desde el principio, protagonistas preferenciales de la cinematografía. La primera película proyectada al público es precisamente *La sortie des usines Lumière* (*La salida de los obreros de la fábrica Lumière*), estrenada en 1895. La misma consiste en un sólo plano de los trabajadores saliendo de la fábrica Lumière tras concluir su jornada laboral. A partir de este filme, primer “documental” de la historia, observamos una breve representación de una sociedad en la que la clase obrera ya formaba parte del paisaje urbano. Particularmente las masas fueron, a su vez, un importante objeto de la representación cinematográfica de principios del siglo XX. Claro ejemplo de ello lo constituye la famosa escena de “La escalera de Odessa” en *El acorazado Potemkin*, película dirigida por Sergei Eisenstein⁴ y estrenada en 1925 en la U.R.S.S. Esta obra es considerada emblemática para la historia del cine no sólo por los adelantos técnicos y narrativos implementados en su realización –ya que aquí por primera vez en un largometraje fue utilizado el carro de travelling a la que vez que es un ícono del montaje rítmico–, sino por ser cumbre de la propaganda soviética. Al igual que Stalin, Eisenstein consideraba que el recurso cinematográfico era sustancial para inducir una nueva conciencia, la conciencia revolucionaria. Es por eso que buena parte de su obra se propone exaltar al pueblo ruso, al cual representa rompiendo las cadenas de la opresión. Particularmente, *El acorazado Potemkin* narra en cinco actos un episodio real, el amoti-

² De hecho, el cine tuvo status de arte recién cuando fue reconocida su función política y social. Esa legitimación se produjo en sociedades donde el orden burgués era fuertemente cuestionado: la Rusia soviética y la Alemania Nazi (Ferro, 2003, 106).

³ Empleamos el término *consumo* ya que la producción cinematográfica no es sólo una obra de arte y un medio de comunicación masivo, sino un objeto destinado al mercado, producido en buena parte por la industria y atravesado por la tecnología. Estas cuestiones deben ser tenidas en cuenta al analizar un filme, poniendo en tensión sus condiciones de producción, de comercialización, las referencias existentes a ciertos trasfondos culturales, que permitirán dar cuenta de aspectos de las sociedades que producen, reciben y asimilan estas obras.

⁴ Sergei Mikhailovich Eizenshtein (Letonia, 1898 – URSS -1948) fue un director, escritor y montajista ruso. Su obra puede considerarse la máxima expresión de la cinematografía rusa durante el período inmediatamente post – revolucionario, momento en el que el clima de cambio de la URSS se trasladó también al séptimo arte. El cine de vanguardia ruso respondió a una estimulación revolucionaria que lo condicionó, y a la vez, condicionó al cine mundial. La mayoría de las películas soviéticas sobre la revolución fueron una búsqueda de los orígenes, una legitimación del poder nacido en octubre de 1917. Durante los primeros años de Stalin en el poder fue establecida una cuidadosa planificación de las películas producidas y financiadas por el Estado, y las mismas debían cumplir determinados frutos dentro del establecimiento de los límites quinquenales. Así, el nuevo arte se instrumentó en beneficio de la Revolución. Eisenstein fue contratado por Stalin para realizar una serie de filmes, cuyo objetivo fue no sólo reproducir sino recrear el pasado. El cine de masas propuesto por este director tiene una clara intención pedagógica, ya que funciona como una herramienta didáctica que permite formar la conciencia revolucionaria de los espectadores. Su obra, más que pretender ser documental, está basada en la creatividad. Esta característica no lo vuelve inservible como fuente historiográfica, sino que al contrario, lo enriquece, siempre y cuando sean contemplados y puestos en contexto los múltiples discursos e intereses que encierra.

namiento de los marinos por las malas condiciones en las que vivían. Esta revuelta se extendió a diferentes zonas del imperio zarista, hambreado en el contexto de la guerra ruso japonesa de 1904-1905. El capítulo “La escalera de Odessa” refleja cómo los cosacos reprimen al pueblo que recibe jubilosamente a los marinos rebeldes del *Potemkin*. Esa inolvidable escena de casi ocho minutos de duración –un período de tiempo mucho más extenso que el que se necesitaría para dispersar a una multitud corriendo escaleras abajo, tal como se representa en la película⁵–, conmueve al espectador mientras observa a una gran masa de personas (hombres y mujeres de distintas clases sociales, niños, ancianos, discapacitados físicos e inclusive a un bebé) abatidos por los balazos del ejército zarista. Las poderosas imágenes planteadas por Eisenstein pregnaron fuertemente en la memoria colectiva, tanto que al recordar este evento se referenciaba inmediatamente a esa escena, que sin embargo distaba mucho de reflejar el episodio real. En ese sentido, debemos tener en cuenta que las memorias son construcciones dinámicas, y como tales pueden ser manipuladas, tergiversadas, cambiadas, olvidadas y reconstruidas. Particularmente la memoria colectiva, aquella donde se comparte, o se cree compartir, una historia común a un determinado grupo de personas, es un elemento de ligazón clave para mantener y legitimar una identidad particular. De la misma forma, en la película *Octubre* estrenada en 1928 por el mismo director, la representación de la toma del poder por parte de los bolcheviques incluyó una mayor cantidad de extras en la filmación que el hecho en sí mismo. Tal como relata Roch “*Octubre*, como antes *El acorazado Potemkin*, consigue suplantar la historia por el cine” (Roch, 2008, 48).



“La escalera de Odessa” en *El acorazado Potemkin*. Una madre suplica piedad a los cosacos llevando a su pequeño en brazos. La crueldad y la violencia ejercida por el régimen zarista llegan a su punto culminante cuando los reclamos son desoídos y los soldados imperiales abren fuego sobre la mujer, prosiguiendo con la masacre. El valor simbólico de la escena es acentuado por la estructura narrativa, que adquiere un fuerte soporte en el aspecto técnico: así se logra alargar el tiempo real y dilatar el tiempo psicológico, generando en el espectador un impacto muy profundo.

⁵ Esta escena fue homenajeada en varios filmes posteriores como por ejemplo *Los intocables de Eliot Ness* (Brian De Palma, 1987).

De esta manera, el relato cinematográfico se confundió con el relato histórico. Al respecto, el historiador francés Pierre Nora advierte:

“Memoria e historia funcionan en dos registros radicalmente diferentes, aun cuando es evidente que ambas tienen relaciones estrechas y que la historia se apoya, nace, de la memoria. La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es portada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho. La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de esos rastros, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo. La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos”. (Nora, 2006, s/n).

Uno de los motivos por los cuales se produjo este vínculo entre historia, memoria y cine probablemente tiene que ver con que las artes y los medios de comunicación masivos, y especialmente la cinematografía, transformaron en el siglo XX la forma en la que las personas percibían la realidad, creando al mismo tiempo novedosas formas de relacionar las ideas con las impresiones sensoriales. El cine impregnó de tecnología a la vida cotidiana, creando un universo perceptivo diferente, mucho más heterogéneo: las ideas, el sonido, la música, la voz, la imagen, la palabra escrita llegaban al mismo tiempo (Hobsbawm, 2005). Así, como un “constructor de memoria” (o memorias), y también de valores, objetivos y modelos a seguir, el cine devino en agente de la historia.

En ese sentido, al analizar la relación existente entre arte e industria, entre cine y sociedad, debemos contemplar el rol de un protagonista fundamental: el Estado. Este aspecto es evidente no sólo en la Rusia soviética sino, por ejemplo, en la Alemania Nazi. Uno de los films paradigmáticos a los cuáles podemos hacer referencia es *El triunfo de la voluntad*, dirigido por Leni Riefenstahl⁶. Este ícono de la propaganda nazi estrenado en 1935 es un documental en el que se registra el congreso del partido realizado en Núremberg de 1934. A partir de un impecable manejo de la técnica que incluye la fotografía aérea (un gran adelanto para la época) la direc-

⁶ Helene «Leni» Bertha Amelie Riefenstahl (Alemania, 1902 – Alemania 2003) fue una actriz, fotógrafa y cineasta alemana. Se convirtió en una celebridad por sus producciones propagandísticas del régimen Nacionalsocialista. Riefenstahl se manejó dentro de los altos círculos nazis, siendo la “niña mimada” de Josep Goebbels, el ministro de propaganda. Luego de terminar la guerra, declaró desconocer los crímenes del Holocausto y salió exonerada en múltiples juicios. En sus memorias publicadas en los años '90 afirmó desconocer las atrocidades cometidas por el régimen, se declaró como una ingenua que “sólo realizó películas”, y que de haber conocido hasta dónde llegaba el antisemitismo de Hitler no lo hubiera apoyado.

tora construye un relato en el que la figura de Hitler es exaltada como un Mesías que descien- de de los cielos para rescatar a Alemania del “infierno” en el que fue sumida como consecuen- cia de la Primera Guerra Mundial. Al igual que en el ejemplo ruso mencionado anteriormente, la masa, obediente, automatizada y fiel seguidora del líder, es protagonista principal, tal como se evidencia en los planos generales y en las tomas cenitales que componen buena parte del filme. En este caso también hay referencias a la temporalidad: el documental refleja ese pre- sente glorioso del partido nazi, a la vez que le asegura su futura continuidad. Eso se expresa en los numerosos planos cortos en los que aparecen niños y niñas sonrientes, enarbolando banderas, luciendo uniforme, saludando a su caudillo con el brazo en alto. Seguramente, diez años después del estreno de ese filme muchos estarían muertos como consecuencia de la guerra en la que participaron bajo la arenga de la maquinaria de propaganda más mortífera de la historia, uno de cuyos máximos exponentes es el mencionado documental.



Niños alemanes asistiendo al congreso del partido Nazi en Núremberg en 1934. “¡Ustedes deberán amar la paz! ¡Ustedes forjarla! ¡Ustedes deberán portar la bandera que nosotros hemos llevado enarbolada! ¡En sus mentes domina el ideal que forjamos nosotros y en vosotros vivirá nuestra gran nación!” Discurso de Adolf Hitler a las Juventudes Hitlerianas. Congreso del Partido Nacionalsocialista en Núremberg, Alemania, 1934. Imagen y fragmento tomado de *El triunfo de la voluntad*.

La misma directora es responsable del filme *Olympia* (1938). En esta última se documentan los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936. Este filme compite con el anterior en cuanto al gran manejo técnico y narrativo, y lo supera en cuanto a belleza estética. La película inicia con una serie de imágenes de esculturas de la Grecia Clásica, que cobran vida en los deportistas alemanes. La antorcha olímpica viaja desde la antigua Grecia hasta la Alemania moderna, donde llega al estadio presidido por Hitler. De esta forma, el régimen Nazi se convertía en el heredero y custodio del legado griego y se erigía como el paroxismo de la civilización occidental.



El Discóbolo de Mirón representado por un atleta alemán. Olympia, 1938.

Lejos de pensar que el vínculo entre Estado y cine son privativos de regímenes “totalitarios” como los arriba mencionados, uno de los más poderosos vehículos de transformación transcultural fue (y es), sin duda, el cine industrial hollywoodense. Este último más allá de financiarse con grandes capitales privados, recibe desde épocas muy tempranas el apoyo estatal norteamericano, fundamentalmente en lo que a distribución se refiere⁷. Así, al abandonarse el lenguaje universal del cine mudo, el enorme alcance de la producción de Hollywood favoreció la difusión del inglés, que para fines del siglo XX era la lengua de comunicación internacional (Hobsbawm, 2005). Pero el cine no sólo triunfó en cuanto a la difusión de la lengua, sino en lo referido a una serie de valores, de preceptos, que representan el verdadero “ser” norteamericano, el *american way of life*. Así, a películas emblemáticas de la era dorada de Hollywood como *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra, 1946)⁸ se agregaban otras que glorificaban el *ethos* nacionalista a través de representaciones de la “familia tipo” norteamericana, la cultura de las pequeñas poblaciones, los valores de la marina estadounidense (Ferro, 2003). Estos mecanismos no se agotaron en el período de pre y post Segunda Guerra Mundial, en el que era “necesario” construir antagonistas de los regímenes nazi fascista, denunciando sus crímenes y exaltando los valores democráticos, sino que continuaron mucho más allá llegando, incluso, hasta nuestros días. Este tipo de producciones no necesariamente tenían un carácter documental ni mucho menos hiperrealista. De hecho, una de las grandes compañías responsables de la divulgación de este tipo de valores es ni más ni menos que la Walt Disney Company (que actualmente es la segunda compañía de medios de comunicación y entretenimiento más grande del mundo después de Time Warner), cuyos contenidos tienen una impronta dedicada a toda la familia pero que desde su fundación en la década de 1920 están fundamen-

⁷ Sobre todo durante la década del '20 esa cooperación Hollywood-gobierno de Estados Unidos se hizo más importante. Diferentes organismos de gobierno como el Departamento de Comercio, a través de su Agencia para el Comercio Exterior y Doméstico y como el Departamento de Estado, colaboraron con las exportaciones de Hollywood, promoviendo y facilitando su posición en el extranjero (De la Maya Retamar, 2013).

⁸ Este filme ha tenido innumerables influencias posteriores en programas de televisión con *Los Simpsons*, *Los Muppets* y *Smallville*. Este clásico del cine ha sido repetido en innumerables ocasiones en los especiales navideños de la televisión norteamericana.

talmente orientados a un público infantil. Por tal motivo, la estructura narrativa de la mayoría de los filmes de Disney es bastante sencilla (y de hecho puede replicarse en buena parte del cine de Hollywood): hay “buenos”, hay “malos” y hay acompañantes⁹. La investigadora de CONICET Alejandra Martínez¹⁰ explica que los primeros encarnan a “héroes” o a “princesas”, y son por lo general interpretados –en su versión original- por personajes “neutros”, es decir, norteamericanos “tipo”, mientras que los malos pueden serlo o pueden representar a nativos de otras grandes potencias mundiales –pensemos por ejemplo en Scar, en *El Rey León* (Hans Zimmer, 1994) que tiene un profundo acento británico ya que quien presta su voz es el actor Jeremy Irons–, mientras que los acompañantes, cuyas acciones son torpes y se orientan a hacer reír a la audiencia, generalmente se representan en animales, seres sobrenaturales o humanos con rasgos físicos exagerados, y son interpretados por actores con acento latino o afroamericano¹¹ (en la versión original la actriz Whoopi Goldberg es la voz de una de las hienas que se enfrentan a Simba en *El Rey León*, mientras que en el doblaje en español latino ese mismo personaje se expresa con un acento mexicano muy pronunciado). La estructura de la trama de estos filmes es por demás sencilla y sumamente efectiva a los fines de transmitir esa serie de valores enunciados como universales pero que son, de hecho, norteamericanos. En ese sentido, las películas de Disney son responsables en la transmisión y reforzamiento de ciertas normas de género que refieren a comportamientos diferenciados y considerados aceptables y esperables para niños y niñas. Así se conforman poderosos estereotipos: las mujeres deben ser buenas, dulces y bellas, y, si cumplen con tales características, son merecedoras de la felicidad, que viene de la mano del matrimonio. Este esquema se reproduce desde *Blancanieves* (estrenada en 1937) hasta *Rapunzel (Enredados)*, Nathan Greno y Byron Howard, 2010¹², mientras que los héroes representan aquellas prerrogativas que son indisolublemente asociadas a la masculinidad: la fuerza y el ingenio. Por supuesto que estas nociones de género se alejan de la realidad, a la par que no son necesariamente un invento de Disney. Lo que resulta innegable es la capacidad de énfasis en ciertas aristas reforzadas por la estética de fantasía, lo cual contribuye a la reproducción y difusión de estos modelos a un público/consumidor especialmente permeable y sensible a ellos.

⁹ Ver <http://www.losandes.com.ar/article/conicet-critica-a-las-princesas-de-disney>

¹⁰ Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Sociología por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, se desempeña como investigadora de Conicet, en el Centro de Investigaciones y Estudios en Cultura y Sociedad (CIECS). Desarrolla su trabajo de investigación en torno a las temáticas de medios de comunicación, género y familia contemporánea.

¹¹ Tanto los latinos como los afroamericanos componen mayorías numéricas dentro de la población norteamericana, pero han sido tradicionalmente discriminados y segregados de maneras sumamente violentas, inclusive en la actualidad. Un ejemplo se evidencia en la campaña del candidato republicano a la presidencia 2016, el empresario Donald Trump.

¹² Existen algunas princesas “rupturistas”, pero que no hacen más que reforzar el esquema antes descrito. Así, Pocahontas y John Smith no llegan a concretar su matrimonio por ser interracial (*Pocahontas*, Mike Gabriel y Eric Goldberg, 1995); mientras que Elsa (*Frozen*, Chris Buck y Jennifer Lee, 2014), detenta un enorme poder y eso la condena a la soledad; y Tiana –única representante afroamericana-, cumple su sueño de tener su restaurante gracias a su propio trabajo, ya que su matrimonio con un príncipe “de color” no le garantiza el ascenso social (*La Princesa y el sapo*, Ron Clements y John Musker, 2009). De esta forma, los afroamericanos representados en Tiana permanecen dentro de los límites pre establecidos para su clase social y grupo étnico. Mulán, que a diferencia de las demás logra adquirir algunas prerrogativas masculinas –la fuerza, por ejemplo- renuncia a la posibilidad de ascenso que le ofrece el emperador chino a cambio de regresar con su familia a ocupar el lugar que “honorablemente” le corresponde (*Mulán*, Barry Cook y Tony Bancroft, 1998).



Otra característica de los personajes femeninos de Disney radica en el uso de su atractivo sexual para conseguir sus objetivos o para lidiar con sus enemigos en una situación de peligro. Se evidencia muy especialmente en personajes como el de la gitana Esmeralda (El Jorobado de Notre Dame, Gary Trousdale y Kirk Wise, 1996), Jazmín (Aladdin, John Musker y Ron Clements, 1992), Meg (Hércules, Ron Clements y John Musker 1997), Ariel (La Sirenita, Ron Clements y John Musker, 1989); pero también en personajes secundarios como la coneja Flor (Bambi, 1942) o la niña que seduce a Mowgli (El niño de la selva, Wolfgang Reitherman, 1967). Este tipo de acciones refuerzan el mensaje sexista en el que la mujer debe estar subordinada al varón y el estereotipo de género previamente mencionado.

Por supuesto que el cine no siempre ha respondido ni responde exclusivamente a los objetivos del Estado o de las grandes corporaciones; ni son únicamente las películas que cuentan con tales soportes de producción y/o distribución y difusión las que han calado profundamente en el gran público¹³. Ejemplo de ello es del denominado “cine de autor”, es decir, aquel en el cual el director plasma con independencia su particular visión de la realidad a partir de un guion por lo general elaborado por el mismo sobre una temática que le interesa, y cuya obra puede identificarse por una serie de rasgos (narrativos, técnicos y estéticos) particulares. Desde muy temprano

“Los cineastas empezaron a querer expresar su propia visión del mundo, con voluntades autónomas respecto de las ideologías dominantes y las instituciones establecidas. El hombre del cine se vuelve una instancia de discurso, tal como el escritor, el político o el sabio”. (Ferro, 2003, 112).

Muchas veces el cine de autor manifiesta fuertes denuncias y críticas al sistema y a los modelos socialmente establecidos. Podemos mencionar a creadores emblemáticos de la primera mitad del siglo como Fritz Lang¹⁴ y Charles Chaplin¹⁵, y otros como Michael Moo-

¹³ O por el contrario: existen algunos productos cinematográficos y televisivos que forman parte de un fenómeno contracultural, o que son sumamente críticos al sistema y que cuentan con el soporte económico y la capacidad de distribución de grandes transnacionales. El claro ejemplo de ello lo constituyen *Los Simpsons*, serie animada creada por Matt Groening a fines de la década del 1980 que desde ese momento y hasta la actualidad es producida y distribuida por la cadena Fox.

¹⁴ Friedrich Christian Anton Lang, (Viena, 1890 – Los Ángeles 1976). Realizador austriaco que realizó la mayor parte de su carrera en Alemania y Estados Unidos. Se lo considera como uno de los grandes exponentes del expresionismo alemán.

¹⁵ Charles Chaplin (Londres, 1889- Vevey, 1977) fue un actor, humorista, director, músico, escritor, guionista y productor cinematográfico, creador de muchas de las más importantes películas del siglo XX, que es fundamentalmente re-

re¹⁶ y Pedro Almodóvar¹⁷ hacia el final del siglo XX. En Latinoamérica, el cine de autor ha tenido una fuerte carga de denuncia y crítica social. En el período de apertura democrática que se inicia en la década de 1980, en Argentina el realizador Luis Puenzo¹⁸ mostraba crudamente los crímenes de la última dictadura militar en *La Historia Oficial* (1985). En el mismo año, Alejandro Doria¹⁹ plasmaba en la película hoy considerada de culto *Esperando la carroza* (1985) una bizarra aunque mordaz representación de la familia “tipo” argentina, como contracara del clásico modelo familiar edulcorado de *Los Campanelli*²⁰. Ya a principios del siglo XXI, películas como *Ciudad de Dios* (dirigida por Fernando Meirelles en 2002) y *Siete Cajas* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, 2012), producciones brasileña y paraguaya respectivamente, aparecen excelentes exponentes de la renovación cinematográfica de esos países. Ambas buscan reflejar, desde el género dramático y con una apuesta estética muy personal, el día a día de los lugares más peligrosos en dos grandes urbes: Río de Janeiro y Asunción. Los personajes aquí representados distan mucho de la construcción de la marginalidad realizada por el ideal burgués y difundida en el *american way of life* hollywoodense mencionado más arriba, sino por el contrario. Se trata de personajes sumergidos en su realidad, la cual se presenta sumamente violenta y con escasas o nulas posibilidades de transformación. En ese sentido, su horizonte de posibilidades es sumamente acotado. A la vez, en términos simbólicos esto puede resultar, para-

cordado por su personaje “Charlot”, un vagabundo que lucía sombrero bombín, grandes zapatos y bastón. Su proceder independiente y su permanente sentido de la crítica lo llevaron a ser perseguido por el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de representantes de Estados Unidos, quienes lograron deportarlo en 1947 tras acusarlo de comunista en el contexto de la recién iniciada Guerra Fría. Chaplin negó los cargos y aun así fue notificado de esa decisión del Estado norteamericano cuando se encontraba a bordo de un barco rumbo a Europa. Al no poder regresar al país donde había desarrollado la mayor parte de su carrera cinematográfica, se instaló en Suiza junto a su familia hasta su muerte. Sólo regresó a Estados Unidos en 1972 a recibir el premio Oscar honorífico otorgado por la Academia de Artes y Ciencias. En sus memorias escribió “*Fui perseguido y desterrado, pero mi único credo político siempre fue la libertad.*”

¹⁶ Michael Francis Moore (Flint, 1954) es un realizador norteamericano que alcanzó fama internacional en el año 2002 cuando su película *Bowling for Columbine* ganó el premio de la Academia como mejor documental. Este director y también escritor se ha pronunciado innumerables veces en contra de la venta libre de armas, de la guerra de Irak y de la administración de George W. Bush.

¹⁷ Pedro Almodóvar Cavallero (Calzada de Calatrava, 1949). Es un director, productor y guionista español activo desde fines de la década de 1970, momento en el que España se abría camino luego de casi 40 años de dictadura franquista. Su obra se caracteriza por tener una fuerte personalidad y estética que roza lo kitsch y el melodrama. Por lo general, sus personajes protagónicos representan a sectores marginales para el ideal burgués español: prostitutas, drogadictos, homosexuales, corruptos, el universo femenino enfocado desde un ángulo sumamente personal alejado de los clásicos estereotipos de género...

¹⁸ Luis Puenzo (Buenos Aires, 1946). Dirigió *La Historia Oficial*, obra estrenada en 1985 con la cual se hizo acreedor al premio Oscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa el 24 de marzo de 1986, día del décimo aniversario del último golpe militar. La película narra la historia de Alicia (interpretada por Norma Aleandro), una profesora de historia casada con un colaboracionista del gobierno de facto (Héctor Alterio), con quien tiene una hija adoptiva, Gaby. Al regresar del exilio su amiga de la adolescencia (interpretada por Chunchuna Villafañe), Alicia comienza a dudar sobre el origen de su hija adoptiva e inicia un recorrido que la llevará a replantearse los cimientos de su propia familia y de la historia argentina reciente en su totalidad. La película tuvo un gran impacto internacional que coadyuvó a difundir el mensaje en defensa de los derechos humanos y la condena social a los criminales responsables del genocidio. Al mismo tiempo, lo interesante de la película es que apunta a revisar la responsabilidad de la sociedad argentina en su conjunto frente a los crímenes de lesa humanidad, a la vez que realiza un llamamiento a mantener viva la memoria de la tragedia. Una fuerte metáfora se condensa en el canto de la pequeña Gaby –que es una niña apropiada– quien tararea los versos de la canción de María Elena Walsh “*En el país del nomeacuerdo, doy tres pasitos y me pierdo...*”

¹⁹ Alejandro Doria (Buenos Aires, 1936 – 2009). Director de cine, televisión y teatro argentino.

²⁰ *Los Campanelli* fue una comedia de televisión que se emitió por la televisión argentina entre los años 1969 y 1974. Con libreto de Juan Carlos Mesa, la serie representaba la cotidianeidad, las aspiraciones y los enredos típicos de una familia de clase media en ascenso. En los personajes miembros de la familia se proyectaban diferentes estereotipos: el patriarca italiano, machista y trabajador, la madre virtuosa y abnegada, los hijos que competían entre ellos por ver quién obtenía el mayor status social... El programa tuvo su remake en *Los Benvenuto*, unitario protagonizado por Guillermo Francella emitido por TeLeFe en la década del '90.

dóxicamente, liberador; ya que las posibilidades de transformación tienen que ser forzosamente construidas por fuera de los tipos ideales propuestos “desde afuera” y elaboradas desde una matriz cultural propia para que resulten realizables.

Todos estos directores tienen en común que tanto el público al que se dirigen como los sectores que representan son aquellos vinculados a la subalternidad: los trabajadores, las mujeres, los sectores populares, los grupos menos favorecidos, los vulnerables/vulnerados... Contar con este tipo de filmes para analizar procesos referidos al siglo XX resulta una muy interesante propuesta para contrarrestar y comparar con grandes producciones que, como vimos, representan a patrones, puntos de vista e intereses de los sectores hegemónicos, a diferentes escalas. Mucho ha cambiado desde *La salida de los trabajadores de la fábrica...* sin embargo, el cine continúa siendo un arte y un medio de comunicación orientado a las masas, a las que representa desde diferentes ángulos. En ese sentido, consideramos que el análisis de los procesos históricos a partir de la comprensión y reconstrucción de la vida de los hombres y mujeres comunes puede resultar una excelente vía de acceso al análisis de los mismos, ya que es lo que permite observar los cambios y las permanencias, las continuidades y las rupturas, la causalidad y la multicausalidad del devenir histórico.

Breve recorrido por la historia del siglo XX a través del cine

Al sumergirnos en el estudio del siglo XX, resulta útil la propuesta realizada por el historiador marxista británico Eric Hobsbawm, quien considera que se trata de un “siglo corto”. El mismo corre entre 1914, límite señalado con el estallido de la Primera Guerra Mundial, y finaliza en 1991, con la caída del régimen soviético. Hobsbawm estructuró su periodización en un tríptico, que se inaugura con la que denomina como una “era de catástrofes”. La Gran Guerra, -la primera de características modernas al ser considerada por el autor como una “guerra total”²¹ pulveriza los cimientos de la sociedad burguesa tradicional establecidos durante la expansión imperialista del último cuarto del siglo XIX, a la vez que desaparecieron los antiguos imperios (austro -húngaro, zarista y turco otomano). Así, luego, y en parte como consecuencia de, la Gran Guerra sobrevienen catástrofes como el advenimiento del fascismo y del nazismo, una década de crisis económica sin precedentes en el marco del capitalismo que se inició con el crack de la bolsa de valores de Nueva York en 1929 y que parecía no tener salida dentro del marco del liberalismo. La crisis del capitalismo liberal es reflejada en el cine a través de diferentes géneros, de los cuáles la comedia no está exenta. Tal es el caso de la obra de Charles

²¹ El concepto de *Guerra Total* es utilizado por Eric Hobsbawm para referirse a los dos conflictos bélicos que transformaron el mundo durante la primera mitad del siglo XX. El historiador se refiere de esta forma a la Primera y a la Segunda Guerra Mundial ya que en ambas todas las potencias mundiales del período se vieron involucradas en ellos, además de una segunda línea de países se vieron involucrados, aunque no tomaran formalmente lugar en la contienda. A la vez todos los recursos de los países participantes -militares, humanos naturales, económicos, industriales, tecnológicos, científicos- son llevados al límite, puestos a disposición y subordinados al único objetivo de ganar la guerra. Esta es una novedad que tiñó a todos los enfrentamientos bélicos del siglo XX (y puede hacerse extensivo al XXI), caracterizados también por “no tener reglas” y por afectar absolutamente todos los ámbitos de la vida de los habitantes de los países en conflicto.

Chaplin, que en películas como *Tiempos Modernos* (1936) realiza a través del humor una crítica mordaz a las estrategias de producción fordista, a la vez que expone las pésimas condiciones de vida de los trabajadores industriales en el contexto de la Gran Depresión.



En esta famosa escena de *Tiempos Modernos* (1936) el personaje de Charlot queda atrapado dentro de la máquina. La metáfora alude a la alienación que sufren los obreros de la época, “presos” de la cinta móvil y la cadena de montaje implementadas en las estrategias fordistas de producción.

La “Era de Catástrofes” culmina con el estallido de otro conflicto bélico, la Segunda Guerra Mundial, que fue el contexto de uno de los más sangrientos genocidios de la historia, la Shoá²². El horror del Holocausto es reflejado en muchísimas películas de distinto carácter y procedencia, desde *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) hasta *El Pianista* (Roman Polanski, 2002) pasando por *El hijo de Saul* (László Nemes, 2015) y *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997). Todas estas películas exponen al genocidio con mayor o menor crudeza y desde distintos puntos de vista. Sin embargo, una película cuyo análisis puede resultar muy rico es *El lector*, dirigida por Stephen Daldry ya basada en la novela homónima escrita por el profesor de leyes y juez alemán Bernhard Schlink que fue publicada en Alemania en 1995. La película se ubica inicialmente en Alemania durante la década de 1950, y narra la historia entre Hanna Schmitz (Kate Winslet), una mujer dura, fría y distante de unos 35 años y Michael Berg (interpretado inicialmente por David Kross), un adolescente con quien mantiene una relación amorosa durante todo un verano. El vínculo entre los amantes se desarrolla especialmente a través de las lecturas en voz alta que Michael le dedica a Hanna. Hacia finales del verano, Hanna Schmitz desaparece y Michael no vuelve a saber de ella. Con el andar de los años Michael se convierte en un estudiante de leyes y asiste a un juicio en el que se incriminan a diez antiguas agentes de las SS de haber asesinado a 300 mujeres judías en un incendio. Grande

²² “Se denomina con el término Holocausto o Shoá a la persecución y aniquilación sistemática de los judíos europeos por parte del Estado alemán nacionalsocialista y sus colaboradores. Este plan sistemático se desarrolló durante el período que media entre el ascenso al poder del nazismo en 1933, hasta la finalización de la Segunda Guerra mundial en 1945. Durante este período, fueron asesinados 6.000.000 de judíos. Los judíos fueron las víctimas principales de la barbarie nazi, por ser definidos como una raza o etnia inferior. Aunque no fueron los judíos las únicas víctimas del Holocausto. Muchos de los once millones de civiles asesinados fueron perseguidos por motivos políticos, ideológicos o como en el caso de los comunistas, los socialistas, los testigos de Jehová, los homosexuales y los prisioneros de guerra. Hubo otros grupos que fueron también objeto de destrucción debido a su percibida “inferioridad racial”: los Sintí y Roma (gitanos), los discapacitados y algunos pueblos eslavos, especialmente polacos y rusos”. <http://www.museodelholocausto.org.ar/la-shoa/que-fue-la-shoa/>

es su sorpresa cuando ve entre las incriminadas a su amor de la adolescencia, a la cual reconoce aunque no se muestra ante ella ni menciona a sus compañeros la relación que mantuvieron. En el juicio Hanna es responsabilizada por el resto de las antiguas oficiales como artífice principal del asesinato, presentando como prueba un documento escrito supuestamente firmado por ella. En ese momento, Michael advierte que Hanna es analfabeta y ella, por orgullo, desiste de asumir esa condición frente a los jueces y es condenada a cadena perpetua. Durante toda su vida Michael carga con la culpa de haberse enamorado de una cómplice de los nazis, a la vez que es atormentado por haber callado una condición que podría haber resultado un atenuante a la pena impuesta a Hanna por los jueces. Años más tarde, Michael (ahora interpretado por el actor británico Ralph Fiennes) comienza a enviarle a Hanna cintas con lecturas de libros clásicos, que ella escucha y utiliza para aprender a leer y escribir como autodidacta. Finalmente, días antes de ser puesta en libertad Hanna se suicida, y especifica en su testamento que sus bienes deben ser donados a una sobreviviente del Holocausto que declaró en su contra durante el juicio. Michael viaja a Nueva York donde esta mujer reside, y ella rehúsa aceptar ese dinero porque equivaldría “a conceder el perdón”. *El lector* es una película interesante para analizar por varios motivos. En primer lugar, porque de alguna manera genera varias “incomodidades”, en el sentido de lo que implica la construcción de los personajes principales. El personaje de Kate Winslet genera piedad y empatía. Resulta sumamente incómodo empatizar tanto con ella que es, ni más ni menos, una criminal de guerra. También resulta embarazoso sentir empatía por el personaje de Ralph Fiennes, ya que de alguna manera estaría representando el “silencio” de Alemania frente al Holocausto y justificando al personaje de Winslet. Al mismo tiempo, *El lector* no sólo ilustra al período de la guerra en sí mismo, sino a otras tres etapas distintas: la inmediata posguerra, la década del 60 y la actualidad. A través de estos tres períodos se analizan no sólo tres temporalidades diferentes, sino tres miradas diferentes sobre la guerra, en las que, a la vez, aparecen representadas las voces de distintos protagonistas: los nazis, sus víctimas, los jueces y la generalidad del pueblo alemán.

Continuando con la periodización propuesta por Hobsbawm, al período de catástrofes le continúa una “Edad de oro” (1945- 1973), en la que la recuperación demográfica de la segunda posguerra es acompañada por un espectacular crecimiento económico y por enormes transformaciones sociales que no habían tenido precedentes en 200 años. Algunas de esas transformaciones se evidencian en el campo cultural, sobre todo en lo referido al auge de la cultura juvenil de masas y la radicalización política, a ambos lados del muro de Berlín en el contexto de la Guerra Fría. Películas como el documental *Woodstock: tres días de paz y música*. (Michael Wadleigh. Estados Unidos. 1970) dan cuenta de este tipo de transformaciones. Asimismo, en los países del ahora llamado Tercer Mundo se inicia el proceso de descolonización que reconfigurará el mapa mundial. La independencia de la India, reflejada en la película *Gandhi*, dará inicio a un largo proceso en el que África y Asia las mayorías étnicas oprimidas comiencen su proceso de liberación, proceso aún en curso en muchos países del globo. Es interesante como esta reconfiguración afectó no sólo al área descolonizada sino también a las antiguas metrópoli, que comenzaron a recibir un enorme caudal de

inmigrantes venidos de allí. Un buen ejemplo para analizar ese proceso es la película francesa *Exils* (Tony Gatlif, 2004), que narra el viaje de retorno a Algeria de dos hijos de inmigrantes radicados en Francia a la tierra de sus padres.

El último cuarto del siglo XX “corto” se inicia con la crisis de 1973 que nuevamente hace tambalear al mundo capitalista abrumado por desempleo masivo y la polarización social; dando paso a nuevos órdenes de carácter neoliberal y anarco - capitalista en el aspecto económico, mientras que la derecha ganaba lugar en el aspecto político. La implementación de estas políticas generó gravísimas consecuencias entre las que figuran el establecimiento de dictaduras cívico – militares en buena parte de Latinoamérica. Esta “Era del derrumbe” socavó asimismo los cimientos de las débiles economías socialistas, que acaban por desaparecer en 1991 con el derrumbe de la U.R.S.S. El fin del bloque soviético encuentra una muy buena representación en el filme *Good Bye Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003), en el que en tono de comedia dramática se relatan los esfuerzos de un hijo por evitarle a su madre –militante socialista- el disgusto de saber acerca de la desaparición de la República Democrática Alemana. La película resulta sumamente interesante porque plantea tanto una fuerte crítica al régimen caído como a la instauración del capitalismo en Alemania.

En el marco de esta periodización, sugerimos filmografía que resulta útil para abordar los distintos períodos. Al sugerir esta filmografía proponemos temáticas y títulos, algunos de los cuales tal vez se alejen de las películas “tradicionalmente” implementadas en el aula. El motivo por el cual proponemos muchos de estos filmes –algunos de ellos productos televisivos- radica en que aunque probablemente ya hayan sido vistos por los alumnos/espectadores, mientras que otros, por el contrario, parezcan estar muy alejados de ser considerados fuentes, se los invita a analizarlos ahora con una mirada histórica ya que la cinematografía es “fuente, producto y agente de la historia” (Ferro, 2003). Al mismo tiempo, ellos se orientan a analizar a las personas comunes, a las minorías, a los subalternos, corriendo así la mirada tradicional de la historia enfocada en los “hechos y personajes importantes”. Contemplamos que la mirada se centra en el mundo occidental, pero reconocemos que el incorporar otras perspectivas excede los límites que este trabajo supone. Por ese motivo no descartamos en incorporar esas miradas en futuros aportes.

EL NAZISMO Y LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Cabaret. Bob Fosse. Estados Unidos. 1972.

El gran dictador. Charles Chaplin. Estados Unidos. 1940.

El lector. Stephen Daldry. Estados Unidos y Alemania. 2009.

El triunfo de la voluntad. Leni Riefenstahl. Alemania. 1935.

La Caída. Oliver Hirschbiegel. Alemania. 2006.

La ola. Dennis Gansel. Alemania. 2008.

La secretaria de Hitler. André Heller, Othmar Schmiderer. Austria. 2002.

LA TECNOLOGÍA Y EL IMPERIO DE LAS MÁQUINAS

Metrópolis. Fritz Lang. Alemania. 1927.

Fahrenheit 451. François Truffaut. Reino Unido. 1966.
Terminator. James Cameron. Estados Unidos. 1985.
The Matrix. Lana y Lilly Wachowski. Estados Unidos. 1999.

MIRADAS DE GÉNERO

Caramel. Nadine Labaki. Líbano. 2007.
El Canto. Inés sedán. Francia. 2013
Las Horas. Stephen Daldry. Estados Unidos. 2007.
Majoriteé Opprimeé. Eleonore Pourriat. Francia. 2010.
Memorias de Atonia. Marleen Gorris. Holanda. 1995.
Yo le disparé a Andy Warhol. Mary Harron. Estados Unidos. 1996.

FAMILIA

La familia Ingalls. Michael Landon. Estados Unidos. 1974 – 1983
The Godfather. Francis Ford Coppola. Estados Unidos. 1972.
Los Simpsons. Matt Groening. Estados Unidos. 1989- 2016.
Maridos y Esposas. Woody Allen. Estados Unidos. 1992.
Secretos y mentiras. Mike Leigh. Inglaterra. 1996.
Volver. Pedro Almodóvar. España. 2006.
Esperando la carroza. Alejandro Doria. Argentina. 1985.

LGBT

Pink Flamingos. John Waters. Estados Unidos. 1972.
Brokeback Mountain. Ang Lee. Estados Unidos. 2005.
American Beauty. Sam Mendes. Estados Unidos. 1999.
Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar. Estados Unidos. 1999.
Fresa y Chocolate. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Cuba. 1993.
Milk. Gus Van Sant. Estados Unidos. 2008.
La chica danesa. Tom Hooper. Estados Unidos. 2015.

LA GUERRA FRÍA Y EL MURO DE BERLÍN

The Wall. Alan Parker. Reino Unido. 1982.
La vida de los otros. Florian Henckel von Donnersmarck. Alemania. 2006.
Good Bye Lenin!. Wolfgang Becker. Alemania. 2003.
El superagente 86. Mel Brooks. Estados Unidos. 1965 – 1970.

LA GUERRA DE VIETNAM

Apocalypse Now. Francis Ford Coppola. Estados Unidos. 1979.
Nacido el 4 de Julio. Oliver Stone. Estados Unidos. 1989.
Rambo. Ted Kotcheff. Estados Unidos. 1982.

DESCOLONIZACIÓN

Gandhi. Richard Attenborough. Reino Unido. 1982.

Exils. Tony Gatlif. Francia. 2004.

CONFLICTO PALESTINO ISRAELÍ

This Land is mine. Nina Paley. Estados Unidos. 2014.

Promises. Justine Shapiro, Carlos Bolado, B.Z. Goldberg. Estados Unidos. 2001.

Paradise Now. Hany Abu-Assad. Palestina. 2006.

Los limoneros. Eran Riklis. Israel. 2008.

JÓVENES

Rebelde sin Causa. Nicholas Ray. Estados Unidos. 1955

Woodstock: tres días de paz y música. Michael Wadleigh. Estados Unidos. 1970.

Fiebre de sábado por la noche. John Badham. Estados Unidos. 1977.

The breakfast club. John Hughes. Estados Unidos. 1985.

Beavis & ButtHead. Mike Judge. Estados Unidos. 1993 – 2011.

Elephant. Gus Van Sant. Estados Unidos. 2004.

Piso Compartido. Cédric Klapisch. España – Francia. 2002.

NEOLIBERALISMO

Recursos Humanos. Laurent Cantet. Francia – Reino Unido. 1999.

The Full Monty. Peter Cattaneo. Reino Unido. 1997.

Los lunes al sol. Fernando León de Aranoa. España. 2002.

La próxima estación. Pino Solanas. Argentina. 2008.

HIV (SIDA)

Dallas Buyers Club. Jean-Marc Vallée. Estados Unidos. 2013.

Philadelphia. Jonathan Demme. Estados Unidos. 1993.

DICTADURAS MILITARES EN ARGENTINA Y LATINOAMÉRICA EN LOS '70

Bombita Rodríguez. Diego Capusotto y Pedro Saborido. Argentina. 2008.

Crónica de una fuga. Adrián Caetano. Argentina. 2006.

De amor y de sombras. Betty Kaplan. Estados Unidos. 1994.

Garage Olimpo. Marco Bechis. Argentina – Italia - Francia. 1999.

La Canción de Carla. Ken Loach. Reino Unido. 1997.

La Historia Oficial. Luis Puenzo. Argentina. 1985.

Nostalgia de la luz. Patricio Guzmán. Chile. 2010.

LA GUERRA DE MAVINAS

Iluminados por el fuego. Tristán Bauer. Argentina. 2005.

Nuestras Historias... una película de los hijos. (Documental dirigido por hijos de ex combatientes de Malvinas). Argentina. 2007.

La Dama de Hierro. Phyllida Lloyd. Reino Unido. 2011.

LATINOAMÉRICA A FINALES DEL SIGLO XX Y PRINCIPIOS DEL XXI.

¿Quién mató a la llamita blanca? Rodrigo Bellott. Bolivia. 2006.

Amores Perros. Alejandro González Iñárritu. México. 2000.

Ciudad de Dios. Fernando Meirelles. Brasil. 2002.

El Hombre de al lado. Mariano Cohn y Gastón Duprat. Argentina. 2009.

Estación de Brasil. Walter Salles. Francia – Brasil. 1998.

La teta asustada. Claudia Llosa. Perú. 2009.

Siete Cajas. Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori. Paraguay. 2012.

Herramientas para incorporar al cine como fuente

La propuesta de enseñar y aprender Historia utilizando la producción cinematográfica tiene como eje emplear distintas películas como fuentes, con el objetivo de que los estudiantes/espectadores aprendan a valorar tales manifestaciones artísticas como recursos para conocer el pasado, en este caso, relativamente reciente, y también el presente. En ese sentido, al analizar a los filmes debemos proceder con la misma lógica que se implementa para con otro tipo de fuentes. Eso significa que el material debe ser ubicado en su contexto de producción, a la vez que deben interpretarse los diferentes discursos que lo componen: visual, sonoro, etc. Al respecto dice Marc Ferro

“No consideramos aquí el film desde un punto de vista semiológico. Tampoco se trata de hacer estética o historia del cine. El film se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite. Así se explica que el análisis no considere necesariamente al conjunto de la obra, sino que puede basarse en fragmentos, examinar “series”, establecer relaciones. La crítica tampoco se limita al film, sino que se integra a todo el mundo que le rodea, con el que está necesariamente comunicado”. (Ferro, 1995, 39)

Sin embargo, las fuentes no hablan por sí solas. Sea cual fuere la fuente que utilicemos para conocer el pasado, sólo podrá alcanzar significación a partir de los interrogantes con que se la aborde, con las preguntas se le realicen. Es por eso que esas preguntas indefectiblemente deben considerar que toda fuente tiene un contexto, un *origen*, una *motivación* y una *situación* para su producción y elaboración, y las mismas deben ser evidenciadas en el proceso de análisis. En ese sentido, entendemos que un nuevo modo de preguntarse no es espontáneo, sino

que surge de las condiciones creadas para hacerlo, para que aquello ya conocido –en este caso, el material filmico- sea indagado desde una perspectiva diferente. Por ese motivo, de la mano de la proyección y el análisis de los diferentes filmes, es indispensable que sea realizada una intensa labor de recopilación de información –bibliográfica, oral, pictórica- acerca de los procesos históricos vinculados a aquella temática que allí se aborde, de manera tal que puedan resultar de marco para el planteo de interrogantes que permitan reconstruir el contexto de esas narraciones cinematográficas. Con tal norte, se promueve la elaboración de textos que surjan como resultado del análisis de los filmes estructurados en los siguientes ejes, los cuales proponemos como una guía básica. En ese sentido, el análisis de cada filme deberán contar con:

- **Una ficha técnica de la película:** la misma debe contar con su nombre original, lugar y fecha de estreno, nombre del director y de los productores, mención de los principales actores, duración y género al que pertenece. Una vez realizada la ficha técnica, se propone otorgar una especial mirada al recorrido artístico del director, a la vez que se enfatiza una especial mirada sobre la producción, atendiendo especialmente a cuáles son los capitales que financian a esa manifestación audiovisual.
- Referencias acerca de si la película pertenece a algún **movimiento artístico** o no. De ser así, deberá realizarse una breve averiguación de sus principales características.
- **Sinopsis.** Aquí debe realizarse una breve descripción de la trama, en la que se sintetizan los principales ejes de la película. Es importante que se trate de una síntesis personal, motivo por el cual deben desestimarse aquellas que sean producto de la promoción de la película ya que responden a objetivos comerciales, es decir, a captar espectadores.
- **Descripción de los personajes principales.** Aquí deben describirse sus características físicas, psíquicas; a qué grupo social representan, a qué ideología, qué actor los interpreta; qué vínculos existen entre los personajes.
- **Impacto público en el momento de su aparición.** Debe realizarse una investigación breve en la que se dé cuenta si la película tuvo un alcance masivo o no, si tuvo muchos espectadores o no, si fue censurada, si tuvo difusión internacional. Asimismo, si la película cuenta con premios y reconocimientos estos deberán ser mencionados. Es importante reflexionar acerca de qué clase de premios se trata, y quiénes los otorgan. Ese tipo de cuestiones son relevantes ya que nos permiten analizar cuáles son los intereses que representa –o no- la película.
- **Representación del momento histórico a través de la película.** Para poder analizar esta cuestión se requiere una breve investigación bibliográfica previa acerca del período o de la problemática particular que será representada en la película. En el filme deben ser identificados los elementos (recursos visuales –fotografía, montaje, etc.- y sonoros –efectos de sonido, música...-) que el director y/o guionista utiliza/n para representar ese momento, si realiza denuncias sociales o no, cuál es la plataforma ideológica que sostiene el argumento... Tales cuestiones deben ser fundamentadas con descripciones de las escenas de la película que resulten significativas.

- **Contexto de producción.** Este apartado apunta a analizar cómo el contexto de producción de la película se traduce a través de la misma. Esto significa, parafraseando a Benedetto Croce, que “toda historia es historia contemporánea”. Las películas que hoy nos hablan acerca del pasado –o inclusive, del futuro- presentan un relato no sólo sobre ese momento histórico, sino –y sobre todo- evidencian elementos que representan el momento y el lugar en el que la película es realizada. Este es probablemente el punto más importante a analizar ya que todo film constituye, una fuente para la historia del periodo en el que fue producido. En sus historias, discursos, personajes y los actores que los encarnan, “pueden evidenciarse y analizarse los rastros de los imaginarios sociales y culturales compartidos, de los modelos sociales ejemplares y subversivos, de los miedos y los sueños colectivos, de las esperanzas y las luchas por un futuro mejor”²³.
- **Crítica personal** El propósito de implementar esta guía de análisis es promover en los alumnos la capacidad de desplegar su conciencia crítica a través de la observación y de su capacidad de comparación, para que puedan realizar el planteo de interrogantes e hipótesis. Así, proponemos que el abordaje de las diferentes temáticas acerca del siglo XX no sólo se desarrolle de manera cronológica sino a través de ejes articuladores. Estos conceptos claves serán elegidos de manera que atraviesen “transversalmente” los contenidos; y que contribuyan a establecer la continuidad pasado – presente; y las múltiples causalidades y perspectivas con que analizamos el devenir histórico.

Bibliografía

- Aisemberg, A. (1994). *Didáctica de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires. Paidós.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Arendt, H. (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona. Lumen.
- Béjar, M. D. (Dir.) (2010). *Carpetas Docentes, Historia del Mundo Contemporáneo*. Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/>
- Béjar, M. (2011). “El período de entreguerras”, en *Historia del siglo XX; Europa, América, África y Oceanía*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Bianchi, S. (2009). *Historia Social del mundo occidental. Del feudalismo a la sociedad contemporánea*. Quilmes. Universidad Nacional de Quilmes.
- De la Maya Retamar, R. (2013) “Hollywood y el Estado. El apoyo del gobierno americano a su industria cinematográfica durante la dictadura de Primo de Rivera”. En *Historia y Comunicación Social*. (Vol. 18). Nº Esp. Nov. 327-339.

²³ https://historia.fundacionmapfre.org/historia/es/blog/debate_y_perspectivas/el-cine-y-la-historia.jsp

- Deleuze, G. (1983). *La imagen –movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona - Buenos Aires – México: Paidós.
- Delval, J. (1996). *Cuadernos de Pedagogía* nº 243, Madrid: Ciss Praxis.
- Di Tella, T. et. al. (2004). *Diccionario de Ciencias Políticas y Sociales*. Buenos Aires: Ariel.
- Feinmann, J. P. (2011). *Siempre nos quedará París. El cine y la condición humana*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ferro, M. (2011). “El cine. ¿Un contraanálisis de la sociedad?”. En Le Goff, J. y Nora, P. *Hacer La historia*. Barcelona. Editorial Laia.
- Ferro, M. (2003). *Diez lecciones sobre historia del siglo XX*. México. Siglo XXI.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Madrid: Ariel.
- Figes, O. (2010). *La Revolución Rusa*. La tragedia de un pueblo. Barcelona. Edhasa.
- Fitzpatrick, S. (2005). *La Revolución Rusa*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del Oprimido*. México. Siglo XXI.
- Furet, F. (1995). *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona. Anagrama.
- Hobsbawm, E. (2005). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires. Crítica.
- Hobsbawm, E. (2000). “El Homo globalizzatus”. En *Entrevista sobre el siglo XXI*. Barcelona. Crítica.
- Kershaw, I. (2005). *La dictadura Nazi. Problemas y Perspectiva de interpretación*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Leckachman, R. (2004). “New Deal”, en *La era de Keynes*. Madrid. Alianza.
- Mastache, A. (1995) “El taller”. En *Revista Versiones*, nº 3 – 4 (Primer Semestre), Buenos Aires. Monereo.
- Nora, P. (2006). “No hay que confundir historia con memoria”. Entrevista diario *La Nación*. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora>
- Parcerisa, A. (1994). *Cuadernos de Pedagogía* nº 223. España. Ciss Praxis.
- Pereira Domínguez, C. (2005). *Los valores del cine de animación. Propuestas pedagógicas para padres y educadores*. Barcelona. PPU.
- Porton, R. (2001). *Cine y Anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Roch, E. (2008). *Películas clave del cine bélico*. Barcelona. Robinbook.
- Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Historia del Cine Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid. Alianza.