

Una analogía sobre el tiempo: entre historiografía e historiofotía, *Octubre* y *Koyaanisqatsi*


Juan Camilo Aljuri Pimiento 


Espacio estudiantil

Para el historiador todo comienza y todo termina por el tiempo; un tiempo matemático y demiurgo sobre el que resultaría demasiado fácil ironizar; un tiempo que parece exterior a los hombres, exógeno, dirían los economistas, que les empuja, que les obliga, que les arranca a sus tiempos particulares de diferentes colores: el tiempo imperioso del mundo.

Fernand Braudel¹

Desde el nacimiento de los nuevos medios de comunicación como la radio, el cine y la televisión, los historiadores los han intentado integrar en sus investigaciones porque implican no solamente una manera efectiva de llegar al público, sino también por ser una nueva forma de producción y difusión de la información, sobre todo durante el siglo XX. Estos medios con el pasar de los años se han convertido -con sus respectivas dificultades- en *fuentes* que permiten a los científicos sociales estudiar al hombre como individuo y como parte de un contexto social específico. El cine ha sido estudiado comúnmente como un arte, pero con el pasar del tiempo, ha adquirido un status de *fuentes* que tiene las características que nos permitirían, por medio de su análisis, estudiarlo como fuente de información y no sólo como una obra de arte. Aquí es donde nos interesa probar (al menos en un aspecto), que su relación con los estudios

 Artículo recibido el 1 de febrero de 2006 y aprobado el 7 de marzo de 2006.

 Estudiante de Historia de la Universidad de los Andes. Este artículo fue escrito originalmente en el curso Introducción II con la profesora Marta Herrera (segundo semestre de 2004) y se presentó en la cuarta jornada (20 de abril de 2005) de muestra estudiantil Historioramas del Departamento de Historia de la Universidad de los Andes. El autor quisiera dedicarle este artículo a Laura Victoria Pimiento y a Julián Aljuri Talero, además de expresar su profundo agradecimiento a todas las personas que le dieron, directa e indirectamente, apoyo a esta idea.

1 BRAUDEL, Fernand, *La Historia y las Ciencias Sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 99.

históricos es amplia, bien sea para contar seria y académicamente fragmentos de la Historia, para historiar al cine mismo o para adentrarnos en la mentalidad, memoria o representaciones de una sociedad.

Una de las primeras intuiciones de la que podemos partir es que el cine nos permite cuestionar las formas en que los historiadores han representado y reconstruido el pasado y “esto no implica abandonar nuestros conocimientos o que éstos sean falsos, sino reconocer que existe más de una verdad histórica” e incluso podríamos pensar que “la verdad que aporta el medio audiovisual puede ser diferente, pero no necesariamente antagónica, de la verdad escrita”². Entonces, la réplica que Hayden White³ hace de un artículo de Robert Rosenstone⁴ nos muestra un primer y original intento por unificar el cine y la historia, al menos en la teoría, por medio de la analogía entre historiografía e historiofotía, la segunda entendida como “la representación de la historia y nuestro pensamiento sobre ella en imágenes visuales y en el discurso fílmico”⁵.

Así, el problema que se plantea es el de la traducción de la historia escrita a la puesta en imágenes. Esta traducción ya presupone varios problemas, como por ejemplo que la lectura de “lo visual” requiere de un lenguaje y una forma discursiva (además de que su simple naturaleza es distinta) que se aparta de los que caracterizan al discurso verbal y escrito, lo que de ninguna manera niega a primera vista que puedan llegar a tener también un lenguaje en común. Por lo anterior, nuestra hipótesis será sostener que sí es posible hacer analogías y traducciones de los conceptos de la historiografía a la historiofotía, siempre y cuando tengamos presente que las construcciones historiográficas y el cine no persiguen necesariamente un mismo norte y no por eso dejan de compartir muchas dificultades y objetos de estudio comunes.

2 ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 41.

3 WHITE, Hayden, “Historiography and historiophoty”, en *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, Washington, diciembre de 1988, pp. 1193-1199. En este artículo el autor propone una variedad de elementos para considerar, nosotros simplemente nos concentraremos en la analogía mencionada.

4 ROSENSTONE, Robert, “History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film”, en *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, Washington, diciembre de 1988, pp. 1173-1185. En esta revista también se encuentran los siguientes artículos: HERLIHY, David, “Am I camera?: other reflections on film and history”, pp. 1186-1192. O’CONNOR, John E., “History in images/images un history: reflections on the importance of film and television study for an understanding of the past”, pp. 1200-1209. y BRENT TOPLIN, Robert, “The filmmaker as historian”, pp. 1210-1227.

5 WHITE, Hayden, *op. cit.*, p. 1193. Aunque algunos avances se han hecho en el campo, han pasado más de quince años y aún no se ha formalizado una teoría historiofótica.

Básicamente se trata de un problema de lenguaje. En adelante, no se intentará hacer un seguimiento a las diferentes corrientes que desde la historiografía se han acercado al cine; por el contrario, queremos proponer *otra* manera de comenzar a indagar dicha relación. Si bien ya es posible encontrar historiografías que se preocupen por la mentalidad de la época en el cine⁶, la memoria⁷ y las representaciones en ciertas coyunturas⁸, por mencionar sólo algunos ejemplos del estado de la cuestión, vemos necesario también dedicar esfuerzos a unas de las primeras fases de análisis posible al estudiar el cine como fuente para la historia: sobrepasar la torre de Babel que separa dos lenguajes como el escrito y el audiovisual.

Para sustentar lo anterior vamos a intentar utilizar el concepto de las duraciones o del tiempo que utilizan tanto la historia como el cine respectivamente y a partir de las diferencias que encontremos podremos dilucidar también los puntos de convergencia. Estos conceptos se aplicarán a las películas *Octubre, diez días que estremecieron al mundo* de Sergei Eisenstein (1927) y *Koyaanisqatsi* de Giofrey Regio (1983). La primera se escogió porque intenta reproducir teatralmente unos episodios de la vida rusa después de que éstos ocurrieron y la segunda porque pretende dar cuenta del lento cambio que con el tiempo ha sufrido el mundo: así las dos nos muestran concepciones diferentes que necesitamos para evidenciar el tiempo y las duraciones que más adelante explicaremos.

La metodología del trabajo intentará analizar conceptos de campos del conocimiento distintos al histórico que no implican que se pierda la dialéctica entre teoría y práctica. Después de utilizarlos al analizar películas que tratan diferentes tipos de tiempo-duración, se verá si es posible llegar a una analogía que dé cuenta de las experiencias de las dos áreas. Terminemos esta sección con una salvedad que más adelante nos será muy útil: la veracidad “de la secuencia se encuentra no en el nivel de concreción sino en otro nivel de representación, el de la tipificación”⁹; así lo que nos va a interesar es la representación de **tipos de eventos** (aunque en los casos particulares llegaremos

6 KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una Historia Psicológica del Cine Alemán*, Paidós, Barcelona, 1991 y FERRO, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 2000.

7 GRAINGE, Paul (ed.), *Memory and Popular Film*, Nueva York, Manchester University Press, 2003 y KAES, Anton, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.

8 LOWENSTEIN, Adam, *Shocking Representation. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, Nueva York, Columbia University Press, 2005 y DAVIS, Natalie Zemon, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

9 WHITE, Hayden, *op. cit.*, p. 1197.

a este punto): lo que preocupa más allá de la posibilidad de ver lo concreto de lo puesto en escena, es la tipificación que en este montaje se realice, la manera en que nos acerca a la historia.

Sobre esta aproximación, podríamos preguntarnos por qué trabajar el concepto de tiempo y no comenzar por examinar otro tema sobre el que existan reflexiones más desarrolladas, como lo son el tema de la censura y la memoria popular¹⁰, por ejemplo, o también temas que han sido trabajados desde la teoría del cine, como la subalternidad o las aproximaciones feministas¹¹. La respuesta se encuentra en la ausencia mencionada y como leíamos en la frase de Braudel que abre este artículo, el tiempo es el comienzo y el fin del historiador. No podemos hacerle justicia a la olvidada historiofotía, si no es involucrándonos con la materia prima de la historia como base para estos experimentos: la diacronía en la que todo pasado ocurrió y en la que se condensan las contradicciones de la historia.

1. El tiempo en la historia y en el cine

En la historiografía del siglo XX es casi inevitable hablar de la “teoría” o del concepto de duraciones planteado por Fernand Braudel, en el que se comienza con la explicación de un tiempo que está relacionado o definido por lo social, en esa medida, entendido como duración social; esta duración, entendida a su vez como “esos tiempos múltiples y contradictorios de la vida de los hombres que no son únicamente la sustancia del pasado, sino también la materia de la vida social actual”¹². La conceptualización del autor es interesante, ya que ordena las duraciones en varios niveles diferentes de los cuales resalta tres.

Un corto plazo, el *acontecimiento* que existe en las diversas formas de la vida (cercano a la experiencia de la vida humana), y que es la base del entretejido de las demás duraciones que se componen de la sucesión de acontecimientos. Un mediano plano que proviene de la teoría económica, ya que hace referencia directa a los ciclos de producción, por consiguiente, es una duración enmarcada en las decenas de años, que componen la

10 Véase HIRANO, Kyoko, “The japanese tragedy: film censorship and the american occupation”, en *Radical History Review*, No. 41, 1988, pp. 67-92 y MUSSEY, Charles, “Work, ideology and Chaplin’s tramp”, en *Radical History Review*, No. 41, 1988, pp. 36-66.

11 Sobre subalternidad, ver SHOHAT, Ella y STAM, Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002 y sobre feminismo, ver VILASÍS, Mayra, *Pensar el cine*, La Habana, La Rueda Dentada, 1995.

12 BRAUDEL, Fernand, *op. cit.* p. 63.

coyuntura que también hace “referencia a las realidades reiteradas durante varios años, lustros e incluso décadas”¹³, es el tiempo de generaciones de personas.

Finalmente, un largo plazo, que es aquel imperceptible, *estructura* que se puede dilucidar en la geografía (el autor lo ejemplifica con el apelativo de coacción geográfica), en el cambio que existe por fuera de la experiencia directa humana: es “un ensamblaje, una arquitectura; pero más aún, una realidad que el tiempo tarda enormemente en desgastar y en transportar”¹⁴. Este tipo de temporalidad puede ser entendida si y solo si se desmonta primero el tiempo tradicional o moderno burgués, que proviene de la herencia newtoniana y se “hace” sin relación (y más bien considerablemente distanciado) de los seres humanos y del acontecer histórico. Este tiempo moderno fue adoptado/asimilado por las ciencias sociales y allí está el punto de quiebre de la posición braudeliana: en socializar el tiempo (en primera instancia) y en encontrar y afianzar su determinismo estructural. Sin embargo, la dificultad:

...estriba en ser capaz de detectar, y luego hacer explícitas, a esas coordenadas de la historia profunda, a esas arquitecturas o ensamblajes lentos en constituirse y en modificarse, demostrando a la vez de manera fehaciente esa real y concreta operatividad histórica ejercida dentro de las distintas curvas evolutivas de la historia¹⁵.

Esta dificultad, que no sólo se ve con respecto a la larga duración se nos hace explícita al entrar a nuestra otra manera de interpretar el tiempo (la del cine), pues allí el tiempo debe ser “mostrado”, se debe plasmar en formato visual el concepto de tiempo y esto es ya un problema gigante. Aquí conviene señalar que “el historiador interesado en el cine no debe referirse únicamente a los elementos sociales que dejan entrever las imágenes, ya que debe reflexionar sobre las diferentes formas de representación del mundo”¹⁶ y al hacerlo no puede tampoco desaprovechar los encuentros que se vean posibles entre esas diferentes representaciones, por eso, veamos a continuación otras formas de comprensión del tiempo.

En el cine, el tiempo es un concepto particularmente complicado de “explicar” y “mostrar” al igual que en las palabras, pero los recursos visuales han sido amplios y basados en diferentes técnicas que nos permiten comenzar a analizar. Por una parte,

13 AGUIRRE, Carlos, *Braudel y las ciencias humanas*, Madrid, Montesinos, 1998, p. 38.

14 BRAUDEL, Fernand, *op. cit.*, p. 70.

15 AGUIRRE, Carlos, *op. cit.*, p. 43.

16 QUINTANA, Ángel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, El Acanalado, 2003, p. 270.

vemos que la cámara (como aparato o instrumento) puede manipular el tiempo, lo acelera, pero también lo puede dilatar y permite ver en un tiempo comprimido, los movimientos lentos o imperceptibles¹⁷; lo extraño de esta condensación temporal es que se produce una inversión, ya que el tiempo más demorado, lo vemos a velocidades estrepitosas; el ralenti, que permite ver movimientos que por ser demasiado rápidos no son asequibles a la vista humana, de manera lenta y tranquila, lo opuesto al efecto de aceleración del tiempo. También puede invertir el tiempo, pues lo que fue filmado en una sincronía temporal, puede ser visto al revés, dando diferentes impresiones sobre lo que se ve. Podríamos entonces afirmar con bastante seguridad, que “el cine transforma libremente el tiempo”¹⁸.

Ya vimos que la cámara puede “jugar” con el tiempo, pero hace falta mencionar que el tiempo tiene diferentes niveles (temporales) narrativos como son: el tiempo condensado, en donde se pretende primero “poner en evidencia una continuidad única y lineal en el entrelazamiento múltiple de la realidad corriente”, segundo la “supresión de los tiempos débiles de la acción, o sea, de los que no participan directa y útilmente en la definición y progreso de la acción dramática”¹⁹, tiene un fin estético y da la impresión de haberse vivido; el tiempo fiel, donde la intención es que el tiempo presentado en la pantalla sea el mismo al de la duración del film; el tiempo abolido en donde el presente y el pasado se funden en un mismo plano; el tiempo recuerdo basado en el “flash-back” que para mantener la unidad de tiempo se devuelve en él brevemente para explicar los acontecimientos del presente por medio del pasado.

Todas estas formas de mostrar o narrar el tiempo, se pueden contrastar con una idea de White que une la historiografía y la historia visual y también une la producción visual de la historia y del cine:

Cada historia escrita es un producto de procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y cualificación exactos a los utilizados en la producción de una representación filmada. Es sólo el medio el que difiere, no la manera en que los mensajes se producen²⁰.

Esto debe ser desarrollado aún más: por una parte, vemos que los dos tipos de producciones se dirigen hacia lo mismo, al menos en la manera en que se producen;

17 Aquí se empieza a evidenciar una primera convergencia con la larga duración.

18 MARTÍN, Marcel, *La estética de la expresión cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1962, p. 205.

19 *Ibid.*, p. 209.

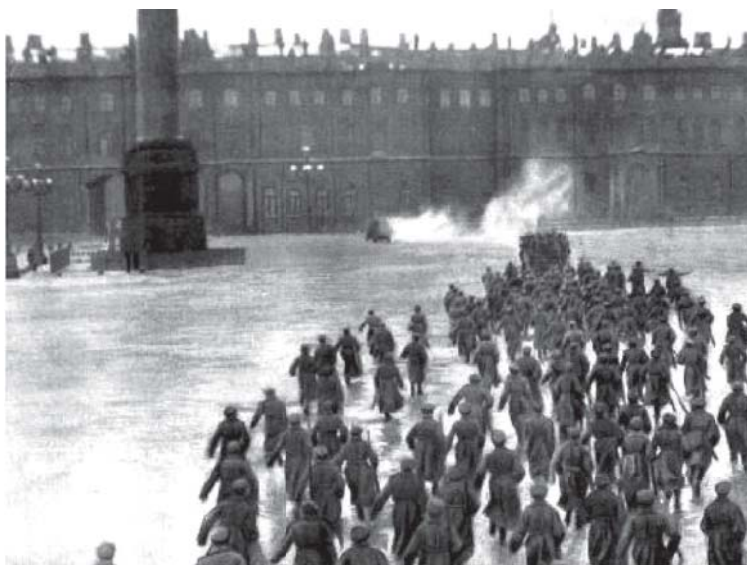
20 WHITE, Hayden, *op. cit.*, p. 1194.

segundo, los procesos de condensación, desplazamiento y demás que menciona White, se dan tanto en una producción particular como en distintos tipos de producción por lo que las narrativas de tiempo del cine se relacionan con las narrativas del tiempo escritas, difiere el medio pero los procesos coinciden.

2. *Octubre* y *Koyaanisqatsi*

A Sergei Eisenstein le fue dada en 1927 la misión de reconstruir la Revolución de Octubre de 1917, como parte de las celebraciones que el Comité Soviético Central organizaba²¹. El trabajo fue sin precedentes: le fue entregado el control de todos los habitantes de Leningrado para que actuaran y la ciudad entera fue el escenario de la película; el resultado fue aprobado por el Comité y el director terminó de consagrarse como el fundador del cine mudo político. De cualquier manera, no nos adentraremos en la trama narrativa de la película, sino en escenas que mostrarán aspectos del tiempo que investigamos.

Foto n° 1: La actuación del pueblo ruso



Fuente: <http://www.nevsky88.com/SaintPetersburg/Revolution/images/38a2d730.jpg> Consultada el 6 de enero de 2006.

21 Esta película podría catalogarse como de *reconstitución* histórica, lo que implica que nos muestra con rigor casi historiográfico cómo se pensó un acontecimiento, más allá de mostrar el acontecimiento en sí. Contraria a *Octubre* está *Koyaanisqatsi* que es una película que podría ser clasificada de *reconstrucción* histórica, pues es un testimonio directo de la historia, por retratar la época en sí sin pretender explicar los acontecimientos -a diferencia de las películas de *reconstitución*- ni idealiza el pasado sin rigurosidad como las de *ficción*. Ver FERRO, Marc, *op. cit.*

La anterior imagen (foto n° 1) es una de las tantas tomas que permite apreciar no sólo el número relativamente alto de personas que actuaron en la película dirigida por Eisenstein, sino el uso de amplios espacios.

Octubre es un ejemplo de historia *monumental*, ya que “se basa en una visión del pasado durante momentos de crisis y conflicto heroico”²² y depende de personajes históricos que definen una época, aquí éstos son caracterizados por el proletariado ruso. Aunque la película juega con varias fechas, que van de mayo a junio de 1917, el acontecimiento que desenlaza la serie de escenas es aquel que se lleva a cabo en los diez días de octubre, en los que se consolida la revolución bolchevique; debemos tener en cuenta que al comienzo de la película tumban la estatua del zar, lo que ya nos muestra una estructura político-religiosa anterior a la revolución. Cada día que se presenta parece mostrar un tiempo condensado, que sigue linealmente el acontecer diario. Así va el acontecimiento gestándose y sus partes constitutivas son el pueblo y los diferentes bandos que luchan por el poder.

Pero además, Eisenstein quiere mostrar las continuidades que están jugando en el momento, por eso vamos a describir una importante escena: en un punto de la película, aparece la palabra “dios”, la cual es alternada por una toma a varios ídolos primitivos y luego se alterna con imágenes de un crucifijo, lo que parecería estar mostrando una continuidad del aspecto religioso de Rusia que será quebrada con el posterior acontecimiento. La victoria comunista que actúa como punto de ruptura en la estructura y la coyuntura. El anterior ejemplo es simbólico, ya que no nos muestra el tiempo como tal, ni acciones humanas; sin embargo, parecería prudente utilizar otro ejemplo más claro: la estatua del zar antes mencionada vuelve a juego en el momento en que la revolución está perdiendo fuerza y parece que el antiguo orden se está reestableciendo, y para mostrarlo el director utiliza un tiempo invertido en el que la estatua vuelve a ponerse en pie y parte a parte se vuelve a construir, a formar.

Uno de los mecanismos que utiliza el cineasta es jugar con el simbolismo: el zar es la autoridad máxima del orden que moría y la estatua era una representación de poder, de orden político. Así al volverse a armar, la situación política queda clara para el espectador. Además, abundan las tomas de grandes planos en donde miles de personas se funden en un gigante grupo que marcha, lucha o huye de las balas; se mueven,

22 LANDY, Marcia, “Introduction”, en LANDY, Marcia (ed.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2000, p. 3. Sobre la categoría de historia *monumental* ver: NIETZSCHE, Federico, “De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos, para la vida”, en *Consideraciones intempestivas*, Madrid, Marqués de Urquijo, 1932, pp. 71-154.

escuchamos sus pasos, pero las bocas que se mueven permanecen en silencio, sin embargo los entendemos, tienen cara de dolor, de hambre, de muerte. El tiempo se muestra condensado, y la definición de Martín a la que ya se ha hecho referencia obliga a reflexionar sobre qué son los tiempos débiles y cuál es la acción dramática, conceptos que no quedan claros y que merecerían una mejor explicación.

Por otro lado, tenemos el largometraje *Koyaanisqatsi* que es la primera parte de la trilogía “Qatsi” del director Reggio. Su nombre viene del lenguaje Hopi en el que significa: 1) vida loca, 2) vida en llamas, 3) vida fuera de balance y 4) vida desintegrándose, entre otros significados. Los Hopi viven en Arizona (Estados Unidos) y su lenguaje es el Uto-Azteca, que a su vez se subdivide en cuatro dialectos que varían geográficamente²³. La película no tiene diálogos, sólo contiene una secuencia de imágenes que ocurren en el marco de música electrónica y cánticos proféticos de la cultura Hopi. Esta larga secuencia de imágenes en movimiento nos muestra, a grandes rasgos, lo que podríamos llamar una historia del mundo, en la que las primeras escenas llamadas “orgánico”, “nubes” y “recursos” enseñan un mundo sin humanos, que Reggio llama la vida balanceada.

Existe un problema central al tratar esta película: *Koyaanisqatsi* parte de un conocimiento de la cultura Hopi y en este artículo se ha estado hablando del tiempo, categoría que parece no existir, al menos en un sentido occidental tradicional, en esta cultura:

En particular, un hopi no tiene una noción o intuición general de TIEMPO como un continuum que transcurre uniformemente y en el que todo lo que hay en el universo marcha a un mismo paso, fuera de un futuro, a través de un presente y procedente de un pasado, o, para cambiar la imagen, en el que el observador es llevado constantemente por la corriente de la duración, alejándolo del pasado, hacia el futuro²⁴.

Sin embargo, en este estudio nuestra mirada no se centrará en el análisis del pensamiento Hopi, sino más bien en lo que la película de Reggio nos transmite en términos de nuestra idea de tiempo. De todas maneras y pensando en futuros estudios, será necesario tener en cuenta la diversidad (tan trillada por los historiadores y los culturalistas) y no olvidar que comprender implica un método que está sujeto a su

23 Para mayor información sobre la cultura Hopi consultar <http://www.hopi.nsn.us/default.asp>. Sobre la articulación entre el lenguaje y la forma de pensamiento Hopi véase WHORF, Benjamín Lee, *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

24 WHORF, Benjamín Lee, “Un modelo indio-americano del universo”, en *Lenguaje, pensamiento, op. cit.*, p. 73.

contexto de producción, que condiciona hasta la misma recopilación documental y audiovisual (cómo se efectúa, qué se recopila). Haciendo estas salvedades podemos entrar a analizar la película.

En las primeras secuencias sobre naturaleza, el tiempo acelerado permite ver de manera fantástica el movimiento de las nubes, el agua y lo estático de la tierra que es mostrada amarilla, ocre, con líneas que permiten interpretar los años, la muestra de lo que parafraseando a Braudel podría llamarse la “coacción geográfica”, sólo que aquí no coacciona a nadie. Estas escenas muestran un tiempo acelerado en el que nos encontramos frente a las nubes que pasan velozmente por encima de las montañas o una luna que en cinco segundos aparece, cruza un edificio y se oculta en el cielo.

Foto n° 2: Yuxtaposición



Fuente: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/eb/Koyaanisqatsi_Moon_Frame.jpg Consultada el 6 de enero de 2006.

En la anterior imagen (foto n° 2) se aprecia una de las tantas yuxtaposiciones que Reggio utiliza para demostrar su idea de ese mundo fuera de balance, del choque entre la naturaleza y la civilización.

La película continúa este tipo de manejo por medio de la aceleración y avanzando en esa historia del mundo, entra el personaje principal: el hombre. A ese personaje se le otorga el papel principal y cambia todo el paisaje. Impresiona cómo la película se va centrando poco a poco en el hombre y vemos escenas aceleradas en que las personas se vuelven figuras sin identidad. También vemos tomas de tiempo fiel o algunas en que el ralenti nos permite ver esa soledad de un sujeto mientras todo el resto se mueve rápidamente, lo que además produce un efecto psicológico de nostalgia y soledad. Es un mundo con tiempos o velocidades diferenciadas, entre sujetos al menos.

Pero ¿qué tiene que ver todo esto con la historia? Nos abre la posibilidad de poder pensar en el tiempo largo, por medio de la técnica cinematográfica. Una consideración

sobre la larga duración: para la historia escrita, un corpus documental seriado permitiría recopilar datos suficientes para reconstruir una estructura, sin embargo el video es aún muy joven (viene de finales del siglo XIX), por lo que los archivos visuales nos proveerían con suficiente material únicamente de los últimos setenta años y es por eso tal vez, que mostrar una estructura, entendida como un larguísimo contenido cronológico, sólo podría realizarse por medio de efectos propios del cine, como la aceleración que se mencionó anteriormente. Así, no se filma más de un día, pero se da la sensación de tiempo amplio, extenso.

Conclusión

Este tema, que tratamos brevemente, merece aún un mejor y más sofisticado esfuerzo que nos sirva para generar puentes de asociación entre la disciplina histórica y la cinematográfica. Queda aún por trabajar el problema de la coyuntura o, mejor, ejemplos que sirvan para ilustrar el resto de tiempos del cine que fueron mencionados en la primera sección. Sin embargo, en esa falta es que aparece una gran conclusión: al igual que con la historiografía, no podemos evitar el esfuerzo por generar teorías que de manera rígida abarquen la mayor cantidad de problemas posibles, pero la práctica nos las deforma y destruye (y por qué no, construye) demostrándonos la preocupación por ver las posibilidades de encontrar las limitaciones de ellas.

Mientras más tipos de tiempo desde el cine y teorías de duración histórica se tengan será más provechoso, en la medida en que podremos hacer analogías que serán útiles para fomentar la inclusión del cine en los diversos estudios históricos, sin omitir el lenguaje del uno o del otro. Además, parece prudente tomar de manera práctica los conceptos de ambas disciplinas y ver qué nos dicen de una película, lo que pueden mostrar, y nos ha mostrado por ahora, que el cine y la historia pueden hablar de lo mismo, pero sus diferencias radican en: 1) la manera de acercarse al tema, 2) la metodología y técnica que cada cual utiliza, 3) la tipificación o puesta en letras/escena del tema. Estos tres puntos nos dirigen a otra consideración: el cine puede tener mucho que decir sobre el historicismo²⁵, en la medida en que crea uno propio en la manera en que construye sus relaciones con el pasado, haciendo especial énfasis en las limitaciones que tienen ambas representaciones²⁶.

25 Entendido como “las interacciones particulares del modo de historiografía y los tipos de construcción de la historia relacionados con ella”. ROSEN, Philip, *Change mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. xi.

26 Ver WHITE, Hayden, “Historicism, History and the Figurative Imagination”, en *Tropics of Discourse, Essays in Cultural Criticism*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1985, pp. 101-120, que si bien se

Para terminar sería interesante regresar sobre uno de los temas tratados: se ha generado en la historiografía una desconfianza frente a una tradición metódico/positivista y finalmente hoy comenzamos a entender las palabras ya envejecidas pero vigentes de de Certeau: “Verdad es que no hay consideraciones, por generales que sean, ni lecturas, por mucho que se las extienda, capaces de borrar la *particularidad* del lugar de que hablo y del dominio en que llevo a cabo una investigación”²⁷, lo que implica la des-universalización del conocimiento que puede obtener un historiador y nos obliga a pensar en la manera de no obviar las particularidades de las diferentes disciplinas -y las particularidades de las diferentes producciones humanas- que nutren el conocimiento histórico.

Filmografía

EISENSTEIN, Sergei, *October: ten days that shook the world*, 1927.

REGGIO, Godfrey, *Koyaniskaatsi*, 1983.

Bibliografía

AGUIRRE, Carlos, *Braudel y las ciencias humanas*, Madrid, Montesinos, 1998.

BRAUDEL, Fernand, *La Historia y las Ciencias Sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

BRENT TOPLIN, Robert, “The filmmaker as historian”, en *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, Washington, diciembre de 1988, pp. 1210-1227.

CERTEAU, Michel de, “La Operación Histórica”, en PERUS, Françoise (comp.), *Historia y Literatura*, Instituto Mora, México, 1994, pp. 31-69.

DAVIS, Natalie Zemon, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

FERRO, Marc, *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 2000.

GRAINGE, Paul (ed.), *Memory and Popular Film*, Nueva York, Manchester University Press, 2003.

HERLIHY, David, “Am I camera?: other reflections on film and history”, en *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, Washington, diciembre de 1988, pp. 1186-1192.

enfoca en la literatura resulta sugerente para el cine. Recientemente se publicó uno de los análisis más interesantes sobre el tema del historicismo en el cine y la historia, ver el citado ROSEN, Philip, *op.cit.*, en especial la segunda parte del libro que se dedica a los análisis de caso.

27 DE CERTEAU, Michel, “La Operación Histórica”, en PERUS, Françoise (comp.), *Historia y Literatura*, México, Instituto Mora, 1994, p. 31. Esto se aplica, aquí, a las películas que tratamos y por transitividad a nuestro trabajo.

- HIRANO, Kyoko, "The Japanese tragedy: film censorship and the American occupation", *Radical History Review*, No. 41, 1988, pp. 67-92.
- KAES, Anton, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una Historia Psicológica del Cine Alemán*, Paidós, Barcelona, 1991.
- LANDY, Marcia, "Introduction", en LANDY, Marcia (ed.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2000, pp. 1-22.
- LOWENSTEIN, Adam, *Shocking representation. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, Nueva York, Columbia University Press, 2005.
- MARTÍN, Marcel, *La estética de la expresión cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1962.
- MUSSER, Charles, "Work, Ideology and Chaplin's Tramp", en *Radical History Review*, No. 41, 1988, pp. 36-66.
- NIETZSCHE, Federico, "De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos, para la vida", en *Consideraciones intempestivas*, Madrid, Marqués de Urquijo, 1932, pp. 71-154.
- O'CONNOR, John E, "History in images/images un history: reflections on the importance of film and television study for an understanding of the past", en *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, Washington, diciembre de 1988, pp. 1200-1209.
- QUINTANA, Ángel, *Fábulas de lo Visible. El Cine como Creador de Realidades*, Barcelona, El Acantilado, 2003.
- ROSEN, Philip, *Change mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- _____, "History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film", en *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, Washington, diciembre de 1988, pp. 1173-1185.
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002.
- VILASÍS, Mayra, *Pensar el cine*, La Habana, La Rueda Dentada, 1995.
- WHITE, Hayden, "Historiography and historiophoty", en *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, Washington, diciembre de 1988, pp. 1193-1199.
- _____, "Historicism, History and the Figurative Imagination", en *Tropics of Discourse, Essays in Cultural Criticism*, Baltimore y London, The John Hopkins University Press, 1985.
- WHORF, Benjamín Lee, *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

