

EL DISCURSO SOCIAL EN EL CINE HISTÓRICO DE HOLLYWOOD

SOCIAL DISCOURSE IN HOLLYWOOD'S HISTORICAL CINEMA

Fabio Nigra*

Resumen: A mediados de la década de 1980 Eliseo Verón analizó los problemas de los discursos sociales entendidos como fenómenos de producción de sentido, gracias a los cuales se podía conocer la construcción social de lo real. Entre ellos puede ser contemplado el cine de representación histórica. El “giro lingüístico” en la elaboración de los relatos históricos ha permitido abrir no sólo espacios nuevos para la concepción del quehacer histórico, sino también la forma de su representación. Por ello puede decirse que por su presencia masiva a nivel mundial, su capacidad económica y sus fórmulas de elaboración del mensaje, el cine histórico de Hollywood es hoy un mecanismo generador de un discurso social que produce consenso de tipo hegemónico. La idea de “discurso social” ha sido retomada recientemente por Marc Angenot, quien estudió su condición de posibilidad en la Francia literaria de 1889, aunque sus implicancias teóricas y metodológicas pueden ser aplicadas a otros tipos de elaboración “social de lo real”. Además, esta elaboración social de lo real se apoya en otra construcción que en parte es diseñada desde la producción de los filmes, y en parte en el esperado conocimiento mediático del espectador o, en otras palabras, su *memoria mediática*, entendida como aquellas imágenes-conceptos que se encuentran en su imaginario y son un *locus* conocido en el que los filmes deben abreviar. Con las herramientas teóricas expuestas, este trabajo pretende comenzar a elaborar un camino analítico, a fin de comprender los elementos estructurales que brindan sostén a este tipo particular de discurso social, que hacen que hoy la versión filmica de un determinado hecho histórico sea considerada lo real efectivo que ha sucedido, a partir de la suspensión parcial de la incredulidad del espectador, y elaborando un preciso modelo de representación que logra hacer verosímil una mirada sesgada del pasado.

Palabras clave: Cine. Historia. Discurso social. Hollywood.

* Posdoctor en Ciencias Sociales y Humanas, Fac. Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; Doctor de la Universidad de Buenos Aires, Fac. Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. E-mail: fabio.nigra@speedy.com.ar

Abstract: In the 1980's, Eliseo Verón studied the problems posed by social discourses understood as phenomena which produce meaning. These phenomena can help understand social construction of reality. Historical cinema can be included is one of them. The “linguistic turn over” in the elaboration of historical stories has offered us not only new spaces for the concept of historical task, but also for its representation. Therefore, we can say that the massive, global presence of Hollywood cinema, its economic leadership and its formulas for message elaboration are today part of a mechanism which generates a social discourse very much related with the production of hegemony. The idea of “social discourse” has been revived by Marc Angenot, to analyze the literary France of the year 1889 though its theoretical and methodological consequences can be applied to other types of social “elaboration of reality”. This social elaboration of reality is based in another construction designed by the film production and also according to the audience's expected media knowledge, the audience's *media memory*, understood as those concept-images found in popular imagery, which are a known *locus* which films must be based on. This paper wants to start building an analytic tool useful to understand the structural elements within this particular type of social discourse, specially taking into account that nowadays the film version of a historical fact is considered the real thing that happened. This process is based in the partial suspension of the spectator's disbelief, which elaborates a model of representation which makes this biased version of the past believable.

Keywords: Film. History. Social discourse. Hollywood.

En la película *The Invention of Lying*¹, ubicada en un planeta como el nuestro, pero en el que no existe la mentira, se muestra una particular forma del cine. Como se supone que ningún tipo de “mentira” es posible, por ello no existe la ficción (con lo que se da a suponer que en ese mundo cualquier tipo de re-presentación no transmite la verdad). En base a estos supuestos, en el cine posible de este universo ha de verse solamente una cámara fija que enfoca a una persona sentada, que cuenta alguna historia. Pero no es una historia inventada que sería ficción y por ende mentira, sino se cuenta algún momento de la Historia de la Humanidad. El actor principal de la película (Ricky Gervais) es un escritor del principal estudio de cine, y tiene tanta mala suerte que le toca una época histórica que no era atractiva para la mayoría de los integrantes del Estudio (el siglo XIV, el de la Peste Negra). En este universo lo único posible a ser expresado es la Historia, y el éxito ha de encontrarse en la forma de elaborar el guión y en quién lo cuente y cómo.

Este fragmento del filme lleva a reflexionar sobre cuál sería la capacidad de una película histórica para contar el pasado con pautas que puedan, de alguna forma, denominarse “científicas” (en el irónico caso de que no exista la mentira), superando la idea de un hombre sentado contando los hechos como si fuera un aburrido profesor. Desde la historiografía académica se sostiene que este

tipo de expresiones cinematográficas no podrá jamás acceder a pretensiones de seriedad científica, ya que el límite establecido para definir la autenticidad de un discurso y otro es la demarcación existente entre la verdad y la ficción, en el entendimiento de que la primera es *episteme*, mientras que la segunda es sólo *doxa*. Un buen intento de réplica a este tipo de posiciones la brinda Rodrigo Henríquez Vázquez en un texto que buscó reivindicar el cine y la narración escrita de tipo histórica. Este autor sostuvo que para algunos académicos representativos de la filosofía de la historia (como Morton White, Ankersmit o Rorty), la historia como disciplina “se refiere a hechos verdaderos y la ficción no y que, por el contrario, el CHyNH [cine histórico y la novela histórica] se refiere a hechos verosímiles. Esto, en teoría, los libraría de la responsabilidad de dar cuenta de la verdad de los hechos narrados.”²

Uno de los ejes centrales de la discusión de este autor es que, gracias a los planteos de Hayden White y sus seguidores (entre los que cita a Rosenstone y a Monterde, Masoliver, y Solá Arguimbau), la historiografía ha dado un importante giro gracias al cual ha dejado de tener el monopolio de la representación histórica, y por ello el control del hecho histórico, al considerar que toda construcción es eminentemente discursiva y, por ende, ficcional. Discutir brevemente la manera de aproximación sobre lo realista, los verosímil y la representación aportará sobre lo que se pretende reflexionar.

VEROSIMILITUD Y REPRESENTACIÓN

Henríquez cuestiona que desde fines de la década de 1960 se aceptó como una verdad indiscutida el aserto de Roland Barthes, quien sostuvo que “*el hecho sólo tiene existencia lingüística*”. De esta forma y gracias al “giro lingüístico” que ha tomado el trabajo historiográfico, “el acontecimiento (la realidad histórica) no tiene una relación de correspondencia con los hechos (la representación del pasado).”³ Sin embargo este autor omite en su razonamiento que la única manera tradicional de referir al pasado es a través de la palabra (sea oral, sea escrita).⁴ En el fondo, la historia científica más ortodoxa postula, en la lógica de Alfred Tarski, la correspondencia entre *enunciado* y *hecho* histórico, a lo que Henríquez se pregunta ¿por qué el cine histórico no puede establecer esta correspondencia?⁵ Es decir, en otras palabras, ¿qué impide predicar algo con imágenes, sonido y parlamentos, en vez de un discurso escrito en primera o tercera persona, con la lógica de un narrador omnisciente apoyándose en un conjunto de elementos que de igual forma pueden servir al cine?

La discusión ha de formularse, entonces, entre la veracidad y la verosimilitud de la representación. ¿Qué es lo verosímil? Robert Rosenstone ha cuestionado la fórmula y concepción de los grandes estudios de Hollywood,

gracias a las cuales una reproducción muy aproximada en lo que hace al escenario, el vestuario y la geografía ejercen la pretensión de *ser Historia*, con independencia de la dinámica cultural o sensorial de los participantes, amén de lo que el guión narra (es decir, que sea algo seriamente documentado, o seriamente falseado). Sin embargo el análisis de Roland Barthes, quien ha trabajado concienzudamente el efecto de realidad en la literatura, puede permitirnos reflexionar sobre qué es lo que consensualmente se entiende como realismo, lo que será útil en la interpretación realista de la historia cinematográfica.

Barthes sostiene que en la literatura realista la acumulación en la descripción de detalles no cumple más que un papel de notación sin una función específica para el relato, más que agregar una información inevitable y sin profundo significado.⁶ Pero plantea un punto que para el análisis que aquí se desarrolla sobre la verosimilitud del cine histórico es relevante. Barthes indica que “al poner el referente como real simulando seguirlo servilmente, la descripción realista evita el dejarse arrastrar a una actividad fantasiosa...”⁷ Es decir, y pensando en el cine histórico, la acumulación de detalles no cumple un papel despreciable ya que, al decir de Rosenstone, el objetivo de dicha exhibición se propone decir “así, más o menos, era una habitación en 1862; éstos eran los objetos que debía haber en la habitación...”⁸ Entonces no importa la no funcionalidad de uno o más detalles, ya que denota ‘lo que ha ocurrido’, y por ello, sostiene Barthes, “lo real se vuelve la justificación suficiente del decir.”⁹

En esta línea de interpretación ingresa la escritura de la Historia por cuanto, conforme indica el autor, esta ciencia admite en su relato el llenar los espacios con notaciones estructuralmente superfluas. Debe destacarse, entonces, que nada casualmente el desarrollo de masas de la narrativa realista y/o naturalista temporalmente coincide con la consolidación epistemológica del Positivismo histórico. Esta escuela historiográfica planteaba, expresado someramente, que sólo los “documentos” o fuentes históricas permitirían representar lo real sucedido en el pasado. Y lo real, dicho desde la Antigüedad Clásica, no puede ser contaminado con lo verosímil, porque esto último está sujeto a la opinión (la *doxa*), mientras que la Historia no. Ahora bien, el Positivismo ha calado muy profundamente tanto en las tendencias historiográficas del siglo XIX, como en gran medida en la percepción popular de lo que es la Historia verdadera (aún durante gran parte del siglo XX). En todo caso, la evaluación popular transitó por la duda de qué historiador decía “la verdad” y cuál no. Pero la discusión sobre el concepto de verdad quedaba oscurecido ya que era lo dado a priori, al suponerse que con la aportación de los “documentos” se alcanzaba a constatar (al estilo judicial) que efectivamente había sucedido lo que el historiador decía que pasó, y no que era una re-presentación de lo que ese mismo historiador *interpretó* que sucedió. El siglo XX ha cambiado en

forma sustancial esta perspectiva, aceptándose que el supuesto dato objetivo es tan interpretable como otros datos, aquellos que desde el Positivismo se consideraron “irrelevantes”, “periodismo”, “fabulación” o lisa y llanamente mentira.

Según Roger Chartier se puso en evidencia las dimensiones retórica y narrativa de la Historia gracias al llamado de atención de tres obras relevantes, como las de Paul Veyne, Michel de Certeau y Hayden White.¹⁰ De esta forma

el cuestionamiento de esa epistemología de la coincidencia y la toma de conciencia sobre la brecha existente entre el pasado y su representación, entre lo que fue y lo que no es más, y las construcciones narrativas que se proponen ocupar el lugar de ese pasado, permitieron el desarrollo de una reflexión sobre la historia entendida como una escritura siempre construida a partir de figuras retóricas y de estructuras narrativas que también son las de la ficción. De ahí deriva la cuestión principal en que se basó el diagnóstico de una posible ‘crisis de la historia’ en los años 1980 y 1990 del siglo pasado.¹¹

En el fondo, todo hace suponer que existe un “culpable” de esta eventual crisis, y no es otro que Roland Barthes. Los tres historiadores mencionados hacen referencia –directa o indirectamente- a este autor, ya que es el primero que se puso a pensar no en cuestiones de método o el uso crítico de fuentes, sino en cómo los historiadores planteaban la representación del pasado. En su relevante artículo *El discurso de la Historia* de 1967, trabajó aspectos de la enunciación de la Historia, de cómo se construye el enunciado y, en particular lo que aquí interesa, la manera de significar. En este último apartado es donde claramente se desnuda el hecho de que el historiador, por lo menos en el proceso de significación de nuestra civilización “recopila menos hechos que significantes y los relaciona, es decir, los organiza con el fin de establecer un sentido positivo y llenar así el vacío de la pura serie.”¹² Sostiene Barthes que

el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, imaginario, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) ‘rellena’ el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica). Desde esta perspectiva resulta comprensible que la noción de ‘hecho’ histórico haya suscitado a menudo una cierta desconfianza. Ya decía Nietzsche: ‘No hay hechos en sí. Siempre hay que empezar por introducir un sentido

para que pueda haber un hecho'. A partir del momento en que interviene el lenguaje (¿y cuándo no interviene?) el hecho sólo puede definirse de manera tautológica: lo anotado procede de lo observable, pero lo observable –desde Heródoto, para el que la palabra ya ha perdido su acepción mítica- no es más que lo que es digno de memoria, es decir, digno de ser anotado.¹³

Vale detenerse a analizar la relevante cantidad de problemas lanzados. En primer lugar para Barthes lo imaginario resulta adscribible a lo ideológico, en tanto el enunciador de un discurso se ve en la obligación de “rellenar” al sujeto de la enunciación, que es una entidad que puede ser ideológica (o psicológica). Discutir la conceptualización del concepto de ideología requeriría un trabajo de una extensión que excedería lo posible aquí, en realidad lo que debe considerarse es más bien qué podría entender Barthes por ello. Todo hace suponer, considerando los estrechos vínculos existentes entre el Estructuralismo y el Marxismo en la década de 1960, que Barthes concibiera a la ideología como una perspectiva, una manera de concebir al mundo mediado por discursos y textos tensionados por las perspectivas sociales de grandes agregados sociales.¹⁴

El sujeto de la enunciación, aquí, es el “hecho” histórico, y el historiador debe *rellenar* lo que las fuentes no muestran, marcan o dicen. Es notorio que haya sido Barthes quien advirtiera que un acontecimiento o hecho se compone de tantos micro-hechos que suceden en el mismo instante, que la narración o descripción de ese acontecimiento deba necesitar de agregado de elementos que no constan en la fuente histórica, y esa es la tarea de “relleno” que propone. Entones, se desprende de su escritura, que el sujeto de la enunciación es ideológico en tanto que el que lo narra debe conceptualizar, desde su perspectiva del mundo, lo que no es otra cosa que una abstracción (el “honor” de un monarca; la “valentía” de un soldado; la “explotación” de un obrero; etc.).

Aquí cobra una profunda dimensión lo destacado por Nietzsche, ya que la abstracción que observa el historiador es el sentido, lo significado. Lo “digno de ser anotado” se hace luego de que el que anota advierte que posee sentido, pero ese sentido es introducido por el que anota. Por eso Barthes insiste en que el “hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística”, aunque se lo haga figurar como si esa existencia no fuera más que “la ‘copia’ pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la ‘realidad’.”¹⁵ Y gracias a este tipo de operaciones, la historia se pretende objetiva porque oculta que la realidad referida no es otra cosa que “un significado informulado, protegido por la omnipotencia aparente del referente”¹⁶, esto es, la fuente supuestamente inobjetable. El resultado es el *efecto de realidad* del discurso histórico, ya que éste, para Barthes, no concuerda con la realidad, sino que solamente la *significa*.

De esta forma, si los detalles denotan directamente lo real, dice Barthes, no hacen otra cosa que significarlo, y por ello “la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo.”¹⁷ En el fondo, la elaboración de un trabajo histórico implica la reunión de hechos sucedidos efectivamente (gracias a las fuentes que lo atestiguan, pero con una amplitud de aceptación de fuentes mucho mayor que en el siglo XIX). Esos hechos existen en la medida que el historiador en su búsqueda *determina que lo son* (o sea, desde su marco teórico puede realizar la operación de convertir un hecho constatado de alguna forma, en dato representativo de su pesquisa); la puesta en correlación de sentido (a través de la presentación de tipo cronológica o, en otro tipo de perspectivas, analítica), y su exposición... en palabras y en el mejor de los casos, imágenes. Si la objetividad (entendida como el criterio de verdad) fuera tan estricta, es de suponer que no habría de necesitarse a tanto historiador trabajando momentos idénticos. En suma, para Barthes, el discurso histórico no concuerda con la realidad, porque como se indicó precedentemente lo que hace - luego de las operaciones descriptas - es *significarla*.

En lo que hace al cine, se produce un fenómeno similar. Tal como la mayoría de los analistas y estudiosos del cine sostienen, existe un “modelo de cine clásico de Hollywood”, que pretende borrar en el filme las marcas de su existencia, de su construcción. Es como que se busca dar la idea de que la historia se cuenta por sí misma sin intermediarios, buscando lograr que el espectador participe pero como un *voyeur*. El carácter de hechos ocurridos, dice Monterde, “no es garantía de verdad, sino que sólo forma parte de una estrategia de la representación.”¹⁸ Es como si el cine solamente se propusiera estar ahí, ante la realidad, para permitirle llegar hasta nosotros a través del objetivo de la cámara. De esta forma, “su verdad dependerá de la verdad de lo que exista ante la cámara, pues en principio la misma sólo está obligada a restituir ese ‘ponerse ante la cámara’ como todo testimonio de su existencia.”¹⁹ Es por ello que esta apariencia de verdad le permite enmascarar que el relato es arbitrario, que la narración es intervenida como una construcción y que la sucesión de acciones tienen pautas específicamente elaboradas para su encadenamiento.²⁰ El modelo de cine de Hollywood, llamado “clásico”, tiene un conjunto de ventajas que lo asemejan a la escritura tradicional de la Historia, tal como sostiene Monterde:

El placer obtenido de una película de ficción surge de una mezcla de historia y de discurso, en la que el espectador ingenuo (que uno sigue siendo) y el conocedor encuentran al mismo tiempo, con una muy ligera superación, motivo para estar satisfechos. El cine clásico obtiene de ahí su eficacia. A través de una regulación a la vez tenue y fuerte,

la institución cinematográfica gana en los dos campos: si el espectador se desliza por y en la historia, aquella se le impone subrepticamente; si atiende al discurso, es glorificada por su *savoir-faire*.²¹

En la misma dirección argumenta Ismail Xavier, cuando plantea que lo que él llama el naturalismo es la construcción de un espacio narrativo fílmico que busca una reproducción fiel de las apariencias inmediatas del mundo físico, y a la interpretación de los actores que plantean una reproducción del comportamiento humano, con reacciones “naturales”. El principio que está por detrás de esta operación es “el establecimiento de la ilusión de que los espectadores están en contacto directo con el mundo representado, sin mediaciones, como si todos los aparatos de lenguaje utilizados constituyesen un dispositivo transparente (el discurso como naturaleza).”²² De esta forma, para Xavier, la representación es discurso y es retórica. Tal como sostiene respecto a los films históricos:

Esa reproducción, dirigida hacia un evento natural o a la arquitectura, decoración, vestuario y ‘acontecimientos’ de un determinado período histórico, funciona como instrumento retórico. La ‘seriedad’ de la reconstrucción y el esmerado cuidado que se manifiesta en los detalles simbolizan una actitud de ‘respeto a la verdad’ que tiende a ser aceptada para el filme en su totalidad.²³

Concluye, entonces, que esta construcción finamente elaborada por Hollywood tiene la pretensión de afirmar “discurso=verdad”.²⁴ Pero puede irse más allá, ya que la misma realidad no es un dato que se nos aparece como algo inexorable. La realidad se encuentra condicionada por la producción social de sentido tal como la plantea Eliseo Verón (y es un punto que se analizará en el próximo apartado). El siguiente ejemplo pone en evidencia que el decir/hacer produce los determinantes de eso que da en llamarse realidad:

En 2004 en *The New York Times*, Ron Suskind reveló una conversación que había mantenido en 2002, con un asesor de George W. Bush: “Me dijo que las personas como yo ‘creen que las soluciones surgen de su juicioso análisis de la realidad observable’. Yo asentí y murmuré algo sobre los principios de la Ilustración y el empirismo. Pero él me interrumpió: ‘El mundo ya no funciona de esa manera. Ahora somos un imperio, prosiguió, y cuando actuamos creamos nuestra propia realidad. Y mientras

ustedes estudian esa realidad, nosotros volvemos a actuar y creamos otras realidades; y así es como pasan las cosas. Nosotros somos los actores de la historia. Y a ustedes, a todos ustedes, no les queda otra cosa que estudiar lo que nosotros hacemos”²⁵.

Es decir, los que tienen las riendas del poder –en este caso, podría decirse que mundial-, al hacer y decir son los que *crean la realidad*. El decir sobre esa realidad la significa, y por ello generan las condiciones para que el decir se adecue a su realidad. Juan Gelman lo destaca claramente:

La entonces encargada de relaciones públicas del Pentágono Victoria Clark dirigió a comienzos del 2002 un programa de analistas militares de pronta ejecución: contrató a 75 oficiales retirados que aparecían en los informativos de las radios y los canales de televisión o escribían columnas de opinión para ir creando un clima favorable a la guerra con Irak que preparaba la Casa Blanca (www.sourcewacht.com, 8/3/11). El Pentágono les bajaba línea en reuniones semanales y los medios los presentaban como expertos y verdaderos periodistas, dándoles espacio para la propaganda bélica como si fueran observadores objetivos.²⁶

En otras palabras, los funcionarios del Imperio trabajan a tiempo completo construyendo realidad, en parte con actos, en parte con *la invención del decir imperial*.²⁷ Esta serie de ideas, de alguna forma, buscan mostrar el camino de la construcción social posible, que generarán un universo simbólico y una construcción social de lo real.

APARATOS IDEOLÓGICOS Y SENTIDO COMÚN²⁸

Desde esta perspectiva cabe retomar algunas ideas – hoy duramente cuestionadas, y desechadas- desarrolladas por Althusser. Los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) son, según su propia definición, cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas. Si bien en su análisis Althusser se abocó a la Escuela o la Iglesia, destacó la existencia de otros, entre los que se cuentan los AIE de información y los AIE culturales.²⁹ Este autor los vincula con diferentes dosis de represión, pero ello no será un eje central aquí (por más que Althusser destacó la censura en los AIE culturales, y que en Hollywood la autocensura se encontró - y encuentra - expresada evidentemente en lo

que se podía - o puede - o no mostrar o decir en las películas). Sin embargo, es válido el principio que sostiene que todos los AIE concurren a obtener el mismo resultado, que no es otro que el de la reproducción de las relaciones de producción, o en otras palabras, las relaciones capitalistas de explotación.³⁰

Ahora bien, el aporte más relevante de dicho planteo, solamente esbozado, es el de *interpelación*. Althusser sostiene que la ideología actúa o funciona “reclutando” sujetos entre los individuos, por medio de una operación que llamó *interpelación*: éste es un mecanismo gracias al cual se convierte a los individuos en sujetos (del proceso ideológico). Tal vez el ejemplo que el autor brindó no haya sido el mejor o el más ilustrativo, y ha dado la oportunidad para recibir duras críticas, como por ejemplo la de Eagleton.³¹ La *interpelación* parece ser el elemento gracias al cual un conjunto social puede llegar a elaborar imaginarios sociales, construyendo sentido con algunos elementos básicos de su imagen (la imagen de sí misma), dado que los grandes grupos sociales elaboran lo que Baczko denomina *imaginarios sociales*. Estos son referencias específicas “en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella ‘se percibe, se divide y elabora sus finalidades’.” De esta forma una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma de forma tal que expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando modelos formadores (como el del jefe, el guerrero o el militante). Así entonces se genera una “representación totalizante de la sociedad como un ‘orden’, según el cual cada elemento tiene su lugar, su identidad y su razón de ser.” Es gracias a ello que se “define un territorio”, las “relaciones con los otros”, forma “imágenes de los amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados, así como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanzas.”³²

El punto alrededor del cual el imaginario social se sostiene ha de hallarse en los sistemas simbólicos (entendidos como un objeto y las reacciones del sujeto hacia ese objeto), ya que a través de ellos opera la imaginación social. Todo campo de experiencias sociales está rodeado de un horizonte de expectativas y recuerdos, de temores y esperanzas³³, y se erige en una pieza del dispositivo de control de la vida colectiva. Esta dinámica ha sido claramente explicada por Williams, cuando trata de precisar el concepto de hegemonía.³⁴ Es más, sostiene que una hegemonía es siempre un proceso, un proceso complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. Por ello, tal como indica Nun, nunca puede ser individual, porque debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada; y también continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que no le son propias.³⁵ Ahora bien, resultaría muy inocente suponer que esta construcción de imaginario colectivo se produce en una dinámica social al estilo de Adam Smith, donde el libre juego de la oferta y demanda de ideas,

símbolos y percepciones culturales fueran organizando un conjunto global. Por el contrario, debe destacarse una lógica de intereses contradictorios, que confrontan entre sí, y que por lo general adoptan tendencialmente las formas funcionales al poder.³⁶ Por ello vale comprender las sutilezas de un concepto como el de Aparato Ideológico del Estado, que el accionar del poder de la clase dominante busca configurar como si fuera el sentido común.

Es evidente que la esfera del *sentido común* refiere a la acción concreta, guiada por intereses, por lo que el criterio que lo sostiene es eminentemente pragmático. Para la sociedad que lo resignifica los conceptos que construyen el sentido común no tienen por qué ser coherentes y sin contradicciones. Pero sí son *constructos* que elaborados con cierta intencionalidad, sirven para definir los imaginarios sociales, desde cierta perspectiva ideológica, a fin de garantizar el éxito de una acción hegemónica. El eje alrededor del cual gira tanto el sentido común como las aseveraciones formales sujetas a reglas firmes de elaboración (como la filosofía), es el lenguaje. Y como Marx, Gramsci “concibe al fenómeno lingüístico como un ‘producto social’, inseparable de una forma de vida y de su ‘concepción determinada del mundo’.”³⁷ El uso del lenguaje, desde esta perspectiva, pone su acento en su carácter social y práctico de su ejercicio.

En este contexto y para las necesidades funcionales de la clase dominante, son las palabras las que elaboran el sentido común y las que escriben la Historia. O de otra forma, las que de alguna manera *inventan la realidad* (como se puso en evidencia en el apartado anterior). Esta realidad, se postula aquí, es trasladada desde la fracción de clase hegemónica a través de los AIE (como la Escuela), al brindar una historia oficial funcional a sus intereses; pero también, como en un juego de pinzas, con las películas históricas que transmiten esa historia oficial como si fuera lo que efectivamente sucedió. De esta forma conceptos como la *Patria* o los *Padres Fundadores* son el sentido común de cualquier norteamericano promedio; conceptos que fueron implantados en un proceso cultural.³⁸ En consecuencia, a través de un conjunto de herramientas de reproducción de saberes se construye un universo simbólico apoyado en un sentido común (que como se dijo, es producto de las acciones y decisiones de la clase dominante junto a las resistencias de las fracciones subordinadas), que tendencialmente va en la dirección que la clase dominante necesita. ¿Cómo se construye esta realidad?

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL PASADO

Una película que refiere a la Historia de una sociedad de alguna forma interpela a los *individuos-espectadores* como sujetos de los valores, símbolos e ideas, para convertirlos, de alguna forma en *sujetos* de ese proceso histórico.

Robert Rosenstone, ha planteado que el cine es una herramienta importante como mecanismo de narración de la historia. Asumiendo que es una nueva manera de contar el pasado –como en su época lo fue la tradición oral al estilo de Heródoto-, y que “la historia filmada siempre será una reflexión sobre el pasado más personal que la que plantee un trabajo escrito”³⁹, este historiador sostiene que al vivir en una época posliteraria “sin denigrar el poder de la palabra se debe defender la capacidad de reconstrucción de otros medios”⁴⁰, como en este caso es el cine histórico. Sin embargo, para ser considerado histórico, un film debe ocuparse “de los temas, las ideas y los razonamientos del discurso histórico”.⁴¹ En la medida que se cumpla con ellos el cine conlleva un valor agregado que lo diferencia, y es que tiene la posibilidad de representar y ficcionalizar los acontecimientos humanos del pasado, incorporándole verosimilitud a los hechos sin salirse de los parámetros de rigurosidad informativa que estipula la disciplina; mientras que la narración histórica se aleja de la anécdota y se aproxima a los procesos para incorporar una cierta lógica analítica a la narración, el cine puede por su parte reconstruir hechos, fenómenos y sensaciones que la palabra escrita no.

Ahora bien, con estos límites demarcados, Rosenstone hace una fuerte apuesta a la modalidad de la *narración histórica* en imágenes, apoyándose en los desarrollos teóricos elaborados por Hayden White.⁴² Asumiendo como válidos los presupuestos de este filósofo de la historia, Rosenstone sostiene que si se acepta que la historia escrita en forma tradicional es una *ficción narrativa* de los hechos del pasado, es factible que el cine pueda ser entendido como una *ficción visual*, esto es, no un espejo del pasado sino una *representación*. Si es así, una película histórica que cumpla con un conjunto de normas (normas que en la actualidad todavía no han logrado consenso sobre lo que se entiende por rigurosidad científica), podrá erigirse en una disciplina “colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo la memoria o la tradición oral.”⁴³

Dichas reflexiones han partido de un señero estudio de Hayden White, quien acertadamente denominó a esta fórmula *Historiofotía*, esto es, “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso filmico”.⁴⁴ La cuestión, sostiene White, es si se puede traducir un texto histórico, o su relato, a una especie de equivalente visual y auditivo, sin que ello produzca pérdida de contenido. Aquí retoma los planteos de Rosenstone⁴⁵, entendiendo este planteo como un verdadero desafío. Por ello se pregunta White:

¿puede la historiofotía trasladar adecuadamente las discusiones complejas, cualitativas y críticas del pensamiento histórico sobre eventos, las cuales... es lo

que hace de cualquier representación dada del pasado un relato claramente histórico?⁴⁶

De manera similar a la de Rosenstone, sostiene que las imágenes necesitan un modo de lectura diferente al que se usa para un documento escrito, ya que la representación de los acontecimientos históricos por el cine tiene un léxico, una gramática y una sintaxis, o sea un lenguaje y un modo discursivo muy diferentes a los que se usan en un modo verbal. El cine de representación histórica, para White, es un discurso en su propio derecho capaz de decir cosas sobre su referente, que es tanto diferente del discurso verbal y del discurso en imágenes.⁴⁷ No hay historia escrita que refleje absolutamente todo lo que sucedió, sino que es producto de “procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y clasificación, exactamente, como aquellos usados en la producción de una representación fílmica.”⁴⁸ Si se acusa al cine de pre-fabricado, una monografía histórica, dice, no lo es menos.⁴⁹

Es por ello que se sostiene aquí que la identificación del espectador con el protagonista principal es una consecuencia pretendida por parte de los realizadores, aunque tal vez no siempre lograda. Y es que los espectadores llegan a la sala de espectáculos con un conjunto de ideas preconcebidas sobre lo que es lo correcto y lo que no, lo que representa aquello que desde la escuela le vienen insistiendo con que es lo que debe ser (desde qué se entiende por el bien como concepción valiosa de la sociedad en la que viven, como aquellos que representan lo que es el bien).⁵⁰

Para llegar a delimitar lo que es “lo correcto” en un universo simbólico específico, se hace necesario un conjunto de pasos tales como de qué forma se construyó ese sentido común, el universo simbólico, el discurso social y las posibilidades analíticas de la recepción del espectador. A tal fin, Eliseo Verón desarrolló una serie de herramientas para comprender la dinámica social como “procesos de producción de sentido”⁵¹, ya que tanto la organización social o conjunto de acciones sociales tienen una dimensión significativa, y esta última “sólo se puede develar cuando se considera la producción de sentido como discursiva.” Es por esto que Verón sostiene que “el análisis de los discursos sociales abre camino, de esa manera, al estudio de la *construcción social de lo real*, de lo que llamé la lógica natural de los mundos sociales.”⁵²

Toda producción de sentido tiene, para este autor, una manifestación material (texto, imagen, etc.), y en cualquiera de estos soportes materiales lo que se da en llamar “discurso” es una configuración espacio-temporal de sentido. De allí que las condiciones materiales de producción delimitan restricciones para la generación de un discurso, y a la vez, restricciones de la recepción de ese discurso. Es que los discursos sociales circulan bajo condiciones determinadas y también producen efectos bajo condiciones determinadas y

por ello el discurso no puede ser analizado en sí mismo, de forma autónoma al contexto de producción en el que surge.⁵³ Es por estas condiciones que un film sobre un hecho histórico puede rehacerse más de una vez, en parte por ser producto de su época tal como se encarga de repetir Marc Ferro⁵⁴, en parte por la necesidad intertextual que destaca Cid Jurado⁵⁵, que de alguna forma permite hacer aparecer los ecos de la época de filmación, pero también de todas las filmaciones anteriores de esa historia.

Esta construcción social de lo real como producción de sentido se compone de sistemas genéricos, repertorios tópicos, y reglas de encadenamiento de enunciados que en una sociedad organizan lo decible, y aseguran lo que Angenot ha dado en llamar la división del trabajo discursivo.⁵⁶ Para ello este autor entiende como lógico tomar la producción social de sentido y la representación social del mundo, a fin de observar todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad, lo que se imprime, habla o representa en los medios. De esta forma, sostiene, puede verse lo que es *decible* y lo que no en una sociedad determinada. Los discursos sociales son hechos sociales y también hechos históricos, ya que estos discursos tienen eficacia social, y van más allá de las individualidades para ser expresión conceptual del conjunto en el que se inscriben.

Dado que este discurso social es un objeto compuesto de subconjuntos interactivos, con elementos metafóricos migrantes y donde operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas, los enunciados de estos discursos deben ser tratados como eslabones de cadenas dialógicas, ya que no se bastan a sí mismos, y se encuentran llenos de “ecos y recuerdos”, penetrados por visiones del mundo, tendencias y teorías de una época.⁵⁷ De esta forma (y tal como se vinculará con lo que propone Cid Jurado), los discursos sociales se nutren de elementos intertextuales (entendidos como pequeñas unidades significantes con aceptabilidad difusa en una doxa dada), y también interdiscursivos (como la interacción de influencias mutuas de axiomáticas del discurso). Por ello, sostiene que

lo que se enuncia en la vida social acusa estrategias por las que el enunciado “reconoce” su posicionamiento en la economía discursiva y opera según este reconocimiento, el discurso social, como unidad global, es la resultante de esas estrategias múltiples, aunque no aleatorias.⁵⁸

Esto es, los enunciados tienen “estrategias”, que propenden a lograr resultados sociales, pero emitidos desde la individualidad del enunciante, porque se saben parte de un conjunto mayor y se entienden a sí mismos como que tienen una posición que busca mantener o modificar. Asimismo, por dicha

estrategia, reconocen su lugar dentro de un modelo general de economía discursiva (algo así como la mejor y con menor uso de recursos –palabras- para expresar algo), y reconocen una ubicación dentro de lo socialmente aceptado, lo aceptable y lo entendible. Finalmente, si bien el discurso social puede usar diferentes estrategias para lograr sus fines, éstas no son aleatorias ni al azar, sino que poseen una lógica que logra insertarse dentro del conjunto general.

CINE DE HOLLYWOOD Y DISCURSO SOCIAL

Un ejemplo concreto de lo que se viene diciendo puede encontrarse en una película clásica de Hollywood: *How the west was won* (La conquista del Oeste).⁵⁹ En otro trabajo se ha desarrollado ampliamente las características centrales de la película⁶⁰; sin embargo, tomaremos algunos aspectos principales para constatar lo dicho hasta aquí. En su oportunidad se observó que

La conquista del oeste, sea como acto o la misma película que se quiere analizar aquí, no es otra cosa que una construcción ideológica para fines domésticos. Es la tesis de Frederick J. Turner la que ha sido tomada como fundante, y no el hecho mismo de avanzar hacia el oeste, ya que durante mucho tiempo este movimiento fue considerado, desde la clase dominante norteamericana, como una válvula de descompresión para los *white trash* (la basura blanca), esto es, las clases bajas, el lumpenproletariado, los desclasados.

En 1893 un historiador de 32 años, de nombre Frederick Jackson Turner, en la inauguración de la *Chicago World's Columbian Exposition*, y ante la *American Historical Association*, presentó una ponencia que sería tomada como una herramienta fundacional en la construcción del nuevo aparato ideológico de la clase dominante, llamada “*El significado de la frontera en la historia norteamericana*”.⁶¹ Allí expuso sus conclusiones derivadas de las investigaciones que había desarrollado, al cuestionarse sobre los orígenes de la democracia norteamericana. La respuesta que pudo encontrar relacionó la marcha sobre la frontera (en una mirada de aproximadamente los últimos 100 años de su propia historia), entendiendo al avance hacia el oeste como el que produjo el desarrollo y consolidación de las instituciones democráticas. Aseveró que debía desestimarse la importancia de las instituciones importadas de Europa, para sostener que la democracia norteamericana era original del territorio.

En su texto Turner efectuó una re-lectura de los hombres y mujeres que avanzaban sobre un territorio ocupado por indios, brindándole un lugar

y una función específica a cada cual, y desestimando aspectos que hoy son claramente vistos como conflictos de clase, de raza, de género y particularmente, político-económicos. En su perspectiva, la Guerra de Secesión fue un error entre hermanos, la apropiación del territorio indio y su genocidio como culpa de un capitalismo salvaje que podía ser corregido y la esclavitud no más que un incidente. En concreto, la democracia en los Estados Unidos era la mejor desarrollada del mundo, por cuanto sus instituciones se crearon desde las bases mismas –o sea, las personas comunes y corrientes-, que debieron enfrentar una realidad dura y elaborar respuestas políticas para garantizar la real representación y efectividad de dichas instituciones. En pocas palabras, la lucha contra los elementos, los indios y las sucesivas oleadas de gentes de diferentes orígenes permitió la constitución de un igualitarismo no estatal, que formó una práctica democrática original y autóctona.

Sin perjuicio de la opinión que este planteo pueda generar, resulta llamativo constatar que la película se construye casi al pié de la letra del artículo de Turner, pero resignificándola en función de las necesidades de la época en que se filmó. Tal como oportunamente se advirtió en el texto citado, en un contexto histórico particular para la evolución política y económica de Estados Unidos de la década de 1960, la aparición de este film, a diferencia de otros que refieren a algo que se presume conocido como lo eran las tradicionales películas *western*, en *La Conquista del Oeste* se ilustra, se explica, se muestra lo que debe saberse, suponerse y, como fin último, recordarse.⁶² Es el pasado propio, lo material concreto que se traduce en una fórmula que explica a la misma nacionalidad. El norteamericano común es un hombre de palabra, que busca en la frontera la libertad que el mercado comienza a cercenar, en suma, una expresión del liberalismo de la década de 1960 de Estados Unidos, por un lado; pero por el otro, la imbricación profunda con las raíces de la “norteamericanidad”.⁶³

En esta película, en primer término, hay *sentido común*: un sentido común que se ha venido construyendo desde principios del siglo XX a partir un AIE como la escuela, al elaborarse un discurso que produjo un giro de 180 grados respecto a lo que debía pensarse respecto al Oeste. Es que paso a paso, desde las Universidades, las escuelas primarias y secundarias, los discursos oficiales, las publicaciones periódicas y todo aparato de reproducción ideológica, se reiteró en forma sistemática que era el Oeste el lugar donde la esencia del norteamericano promedio se construyó.

Los espectadores, en tanto ciudadanos de Estados Unidos de América, en lo que hace a *How the west was won*, concurren a verla ya con un conjunto de “competencias de decodificación determinadas culturalmente”⁶⁴: desde la escuela saben que el Oeste es la cuna de su democracia y el lugar gracias al cual el país llegó a ser lo que creen que es. Estas competencias de decodificación

fueron aprendidas y reproducidas por diferentes “aparatos”, entre los que debemos sumar al cine, de forma tal que los espectadores participen de la exhibición de la película con un imaginario mediático en el que se sienten cómodos, partícipes y, por qué no, también reproductores. En pocas palabras esta película fue un instrumento que, luego del amplio desarrollo del *western*, usaba la *memoria mediática* de los espectadores para ratificar lo que en su *universo simbólico* era lo correcto, lo que de alguna forma se esperaba ver. Como indica Cid Jurado,

cada texto visual cinematográfico participa como vehículo de contenidos para distintos propósitos en los que el cine ve trascendida su principal función ligada fundamentalmente al entretenimiento. De esta manera se transforma en instrumento de la memoria mediática y consigue participar en la construcción de la memoria histórica con las características que ésta posee.⁶⁵

Avanzando un poco en esta idea, la memoria histórica puede poseer una doble perspectiva: por un lado se encuentra definida desde la construcción ideológica del pasado; por el otro, por las formas de recordarla por cada individuo. De esta forma “los enfoques para abordar el argumento específico (el hecho histórico narrado) varía de acuerdo a la conformación que sufre la memoria institucionalizada y la reconfiguración del proceso historiográfico”⁶⁶, que permite inferir que habría una relación dialéctica entre la ‘memoria institucionalizada’ y la ‘reconfiguración del proceso historiográfico’, que implicaría no sólo el repreguntarse sobre los hechos, sino también la reconstrucción de las preguntas, porque en el fondo, ¿qué es lo que motiva las preguntas y repreguntas a la Historia en una sociedad?

Si se acepta que esta ‘memoria institucionalizada’ se construyó concienzudamente (tal como se destacó en el apartado *Verosimilitud y Representación*), el *discurso social* estableció que lo puesto en evidencia en el film es lo efectivamente decible, ¿o son comunes los *westerns* donde el personaje principal es traidor, pro-mexicano y ateo? Por ello es que muchas de las escenas de la película *How the west was won* pueden ser consideradas tópicos⁶⁷, como por ejemplo el ataque de los indios a la caravana de carretas hacia el Oeste. Para llegar a esa escena, durante las décadas de 1930, 1940 y 1950 se repitió sistemáticamente ese tipo de enfrentamientos - en particular en el cine; no debe descartarse la escuela -, entendiéndose esta repetición como un proceso claro de intertextualidad.⁶⁸ El espectador sabe bien que los indios atacarán de forma ardua, que la caravana formará un círculo, que habrá intentos de penetrar ese círculo y que finalmente serán derrotados.⁶⁹

CONCLUSIONES

Efectuando una recopilación de los principales puntos desarrollados hasta aquí, tenemos que filmes de estas características (como el ejemplo desarrollado) poseen las siguientes cualidades:

a) partiendo de las Tesis de Turner (que no es otra cosa que una interpretación del pasado, *significada* en términos culturales e ideológicos), han de ser entendidas como re-presentaciones realistas y verosímiles del pasado;

b) sin embargo, son una realidad *creada* desde los AIE, que toman aspectos de dicho pasado y les confieren *significados* buscados;

c) por ello, *interpelan* a ciudadanos normales, *convirtiéndolos en sujetos* de un conjunto de valores que han sido denominados el “universo simbólico” de su sociedad;

d) como sujetos discursivos de este “universo simbólico”, forman parte de *la construcción social de lo real*, como actores pasivos, ya que los activos son quienes elaboran ese discurso;

e) pero como construcción discursiva, posee una elevada *eficacia social*, para mantener un entramado simbólico general con el objetivo de que el *sentido común social* vaya en una dirección determinada.

Si bien resta mucho trabajo aún, puede aventurarse la idea de que Hollywood, en tanto industria que mantiene fuertes lazos con el Estado⁷⁰, posee la capacidad de elaborar, reproducir y garantizar gracias a la reelaboración permanente de la *memoria mediática*, un *discurso social* (lo decible en un estado de sociedad) de una dimensión que aún no ha sido precisada.

NOTAS

¹ *The Invention of Lying* (2009), conocida en Argentina como *La Mentira Original*, fue dirigida, escrita y protagonizada por Ricky Gervais, junto a Jennifer Garner, Jonah Hill, Jeffrey Tambor y otros.

² HENRIQUEZ VÁZQUEZ, Rodrigo. El problema de la verdad y la ficción en la novela histórica. A propósito de Lope de Aguirre, en *Manuscripts, Revista d'Historia Moderna*: Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, n. 23, 2005, p. 79.

³ *Idem*, p. 81.

⁴ Puede objetarse que a lo largo del siglo XX se amplió considerablemente el criterio consensual

sobre lo que “es historia”, a tal punto que se entiende por ella cualquier expresión proveniente del pasado, como pueden ser monumentos, objetos, vestimentas, etc. Sin embargo los objetos son solamente las fuentes en las que la acción humana, al ponerlas en un contexto y marcar su evolución de tipo cronológica, las define como historia. Evidentemente, esta puesta en contexto y cronología se ha de hacer con palabras, con lo que se vuelve al principio.

⁵ Ibidem, p. 87.

⁶ BARTHES, Roland. El efecto de realidad, en AAVV. *Lo verosími*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 95. Se ha reproducido en BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ed. Paidós, 1987.

⁷ Idem, p. 98.

⁸ ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes*. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia. Barcelona: Ariel, 1997. p. 56.

⁹ BARTHES, Roland. El efecto..., op. cit., p. 99.

¹⁰ VEYNE, Paul. *Cómo se escribe la Historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1984; de CERTEAU, Michel. *La Escritura de la Historia*; México: Universidad Iberoamericana, 1993; WHITE, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 1992.

¹¹ CHARTIER, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa, 2007. p. 22.

¹² BARTHES, Roland. El discurso de la Historia. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. p. 174.

¹³ Idem, p. 174.

¹⁴ “Barthes comprendió antes que Althusser que la ideología no se sitúa en las creencias vagas e inefables o los grades prejuicios conscientes o inconscientes (el cielo de las ideas), y que posee, en cambio, una realidad material, corporal y orgánica: comprendió que hay una materialidad de la ideología y que su poder consiste en confundirse con la realidad, habitarla e investirla en sus formas más concretas, más cotidianas, más consumibles, y disfrazarse de naturaleza... La semiología es, pues, una nueva manera de repensar por completo la cuestión de la alienación, ya no en la vaguedad metafísica de la izquierda hegeliano-marxista, sino de un modo efectivo en que el lenguaje entonces es la gran cuestión, la apuesta crucial.” En MARTY, Éric. *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires: Manantial, 2007. p. 101-103.

¹⁵ Ibidem, p. 174.

¹⁶ Ibidem, p. 175.

¹⁷ Idem, p. 100.

¹⁸ MONTERDE, José Enrique. *Cine, Historia y Enseñanza*. Barcelona: Laia, 1986. p. 92.

¹⁹ Idem, p. 93.

²⁰ AUMONT, Jacques; BERGALA Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2011. p. 121.

²¹ MONTERDE, José Enrique. *Cine...*, op. cit., p. 122.

²² XAVIER, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008. p. 56.

²³ Idem, p. 57

²⁴ Ibidem, p. 57.

²⁵ Palabras que citó Ron Suskind en *The New York Times* en octubre de 2004, y que han sido reposteadas en innumerables páginas web, cosa que he verificado. La cita aquí tomada fue escrita por Pablo Fuentes. Un Dios para la cieguita, *Diario Página 12*, 29-01-2012, p. 32.

²⁶ GELMAN, Juan. ¿Periodistas? ¿Qué periodistas?, *Diario Página 12*, 19-02-2012, contratapa.

²⁷ Esta última cita puede ser adscripta al concepto de *propaganda*. Si bien es correcto, aquí –y a partir de aquí– se pretende mostrar que además de la propaganda, existe una construcción discursiva que tiene por objeto inventar una realidad, apoyándose en un conjunto de herramientas materiales y discursivas, funcional a las propias necesidades. O sea, si la propaganda es o para ganar adeptos o para limitar las oposiciones, aquí el hecho descrito se interpreta como algo que va más allá, que es la invención y concreción de la voluntad/necesidad de los poderosos.

²⁸ En este apartado, se han tomado algunos lineamientos establecidos en NIGRA, Fabio. Ideología y reproducción material de la ideología a través del cine; en NIGRA, Fabio (coord.) *Hollywood. Ideología y consenso en la Historia de Estados Unidos*. Ituzaingo: Ed. Maipue, 2010.

²⁹ ALTHUSSER, Louis. Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado; en ZIZEK, Slavoj. *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE, 2003. p. 126.

³⁰ Idem, p. 133.

³¹ Dice Eagleton: “La ideología está centrada en el sujeto o es ‘antropomorfa: hace que veamos el mundo como algo que en cierto modo está naturalmente orientado hacia nosotros, espontáneamente ‘dado’ al sujeto; y el sujeto, a la inversa, se siente a sí mismo como parte natural de esa realidad, demandada y requerida por él. A través de la ideología, señala Althusser, la sociedad nos ‘interpela’ o nos ‘llama’, y parece distinguirnos como singularmente valiosos y dirigirse a nosotros por nuestro nombre. [...] Althusser, en efecto, ha producido una ideología del yo, más que del sujeto humano, y en este error de representación hay un cierto pesimismo endémico.” En EAGLETON, Terry. La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental; en ZIZIK, Slavoj. *Ideología...*, op. cit., p. 241.

³² BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. p. 28.

³³ Idem, p. 30. Para este autor “la función del símbolo no es sólo la de instituir distinciones, sino también la de introducir valores y de modelar conductas individuales y colectivas; que todo símbolo está inscripto en una constelación de relaciones con otros símbolos; que las formas simbólicas que van desde lo religioso a lo mágico, desde lo económico a lo político, etcétera, forman un campo en donde se articulan las imágenes, las ideas y las acciones.” En Ibidem, p. 29.

³⁴ “La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores – fundamentales y constitutivos– que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad, un sentido de lo absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual la movilización de la mayoría de los miembros de la sociedad –en la mayor parte de las áreas de la vida– se torna sumamente difícil.” WILLIAMS, Raymond. *Marxismo*

y *Literatura*. Barcelona: Península. 2000. p. 132.

³⁵ NUN, José. Elementos para una teoría de la democracia: Gramsci y el sentido común; en NUN, José. *La Rebelión del Coro. Estudios sobre la racionalidad política y el sentido común*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989. p. 134.

³⁶ Este planteo parte, necesariamente de la conocida cita de Marx: “Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas.” MARX, Karl. *La Ideología Alemana*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1985. p. 50.

³⁷ Idem, p. 86.

³⁸ Por caso, vale lo mismo para la imagen que tenemos en Argentina de la Generación de 1880, o la perspectiva sobre Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento o Julio Argentino Roca. Para el caso de Estados Unidos, puede consultarse NIGRA, Fabio; POZZI, Pablo. *La decadencia de los Estados Unidos, de la crisis de 1979 a la megacrisis de 2009*. Ituzaingó: Maipue, 2009, en particular el capítulo 3: “La república teocrática”.

³⁹ ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes*, op. cit., p. 56.

⁴⁰ Idem, p. 34. Entiende que al decir que la época es “posliteraria”, asume una lógica teórica posmoderna, donde la mayoría de los ciudadanos comunes no optan por la lectura.

⁴¹ Ibidem, p. 59.

⁴² En particular, su trabajo señero *Metahistoria...*, op cit. Pero también, más actual, puede consultarse la posición analítica de este autor en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

⁴³ ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes...*, op. cit., p. 64.

⁴⁴ WHITE, Hayden. Historiografía e Historiofotía; en WHITE, Hayden. *Ficción histórica...* op. cit., p. 217.

⁴⁵ Resulta interesante destacar que Rosenstone y White hacen referencias especulares a sus trabajos. White invoca a Rosenstone para justificar la pertinencia de su trabajo; el último invoca el texto “historiofotía” de White para justificar la pertinencia de su estudio.

⁴⁶ WHITE, Hayden. Historiografía e Historiofotía..., op. cit., p. 217.

⁴⁷ Idem, p. 218.

⁴⁸ Ibidem, p. 219.

⁴⁹ Sostiene White que “la ‘adecuación’ de cualquier relato dado sobre el pasado, entonces, depende de la cuestión de la elección del conjunto de conceptos usados por los historiadores en sus transformaciones de información sobre acontecimientos, no en ‘hechos’ en general, sino en ‘hechos’ de un tipo específico... La inestabilidad de la misma distinción entre hechos ‘históricos’ por un lado y no-históricos (hechos ‘naturales’ por ejemplo) por el otro, una

distinción sin la cual una clase de conocimiento específicamente histórico sería impensable, indica la naturaleza constructivista de la empresa de los historiadores.” En *Ibidem*, p. 221-222.

⁵⁰ Por caso, al asistir a una película sobre San Martín (o por caso lo que sería para los Estados Unidos, Washington), el espectador promedio sabe que la misma transitará por ciertos márgenes precisos, y no a exactamente lo contrario sobre lo que se supone que es el gran hombre. José Enrique Monterde sostiene que “el elemento decisivo entre público y cine histórico estriba en si el film reafirma o cuestiona las someras ideas históricas recibidas por el espectador, sobre todo en su más o menos lejana época de estudiante, o a través de los restantes medios de comunicación susceptibles de transmitir discursos históricos. Desde el punto de vista comercial, hay una ley no escrita en favor de no contrariar las expectativas del espectador, que en este caso coinciden con sus conocimientos históricos previos: ése es el consenso más generalizado que conduce a la constitución de un rígido (y simplista) verosímil filmico-histórico, muy difícil de superar so riesgo de la marginalidad elitista.” En MONTERDE, José Enrique. *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia, 1986. p. 147.

⁵¹ VERON, Eliseo. El sentido como producción discursiva, en VERON, Eliseo. *La Semiosis Social*. Buenos Aires: Gedisa, 1998. p. 25.

⁵² *Idem*, p. 26.

⁵³ Vale recordar en este punto la construcción de la realidad efectuada por los funcionarios norteamericanos, esto es, la construcción del *decir imperial* ya mencionado.

⁵⁴ De la forma en que es analizada por Marc Ferro en *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

⁵⁵ CID JURADO, Alfredo Tenoch. El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho filmico a la reconstrucción del hecho histórico; en Revista *Semióticas del Cine*; Maracaibo, colección de Semiótica Latinoamericana n. 5: *Semióticas del Cine*, 2007.

⁵⁶ ANGENOT, Marc. *El discurso social*. Los límites históricos de lo pensable y lo decible. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. p. 21.

⁵⁷ *Idem*, p. 25.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁹ *How the west was won* (1962), dirigida por John Ford, Henry Hathaway, George Marshall y Richard Thorpe; y protagonizada por James Stewart, Karl Malden, George Peppard, Debbie Reynolds, Gregory Peck, John Wayne, Carroll Baker, Lee J. Cobb, Henry Fonda y muchos otros actores de primera línea. Ganadora de tres Oscars de la Academia de Hollywood en 1964 y nominada a muchos más, fue un film de relevancia en la época.

⁶⁰ Una primera versión de las principales ideas se encuentra en “La (re)construcción del pasado norteamericano: *How the West was won*”; ponencia presentada en las XI° Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, San Miguel de Tucumán, septiembre de 2007; la versión final en el libro *Hollywood y la historia de Estados Unidos. La fórmula norteamericana para contar su pasado*; Buenos Aires, Imago Mundi, 2012.

⁶¹ TURNER, Frederick J. El significado de la frontera en la historia americana; en TURNER Frederick Jackson. *La frontera en la historia americana*. Madrid: Ediciones de Castilla, 1961 [orig. 1893].

⁶² Como por ejemplo la escena en que se muestra paso a paso cómo las carretas atraviesan un río caudaloso, o suben o bajan una colina empinada apoyándose en cuerdas y caballos.

⁶³ Interesante resulta preguntarse por cuál eje es el relevante. Si se asume que es un claro producto de las necesidades objetivas de su época, que toma el pasado para legitimarse, aparece la figura de Marc Ferro trazando el eje teórico; por el contrario, si la lectura es a la inversa, es decir, una perspectiva a lo Rosenstone, cabe pensar que se hizo la representación del pasado con las herramientas de su época, pero lo relevante es la re-presentación y no el condicionante de su actualidad... En verdad, es un planteo que merece ser trabajado en mayor profundidad que extendería largamente el espacio del presente estudio.

⁶⁴ CID JURADO, Alfredo Tenoch. El desembarco de Normandía...; op. cit., p. 42.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Ibidem, p. 49.

⁶⁷ Entendidos como un lugar común que la retórica antigua convirtió en fórmulas o clichés fijos y admitidos en esquemas formales o conceptuales de que se sirvieron los escritores con frecuencia, tal como describe el Diccionario de la Real Academia Española.

⁶⁸ Entendiéndose este concepto como la interrelación de diversos “textos” que permiten la circulación de significado, tomando como punto de partida diferentes sistemas semióticos.

⁶⁹ Sostiene Cid Jurado que “toda nueva versión que intenta actualizar el hecho histórico registrado en una nueva versión del hecho histórico narrado enfrenta la necesidad de una competencia por parte del lector, que es exactamente igual a aquella que realiza el espectador de una adaptación o de una traducción fílmica de otro género. Los recursos que permitan transformar el hecho ficcional de la historia en una versión verosímil del hecho histórico se ven obligados a recurrir a diversos criterios de construcción del significado, en este caso retomando fuentes intersemióticas que provienen de otros lenguajes como la fotografía, el documental, la cartografía militar, la objetística de la época, los planos de la maquinaria militar, etc.” En CID JURADO, Alfredo Tenoch Cid Jurado. El desembarco de Normandía..., op. cit., p. 50.

⁷⁰ Una aproximación a esta idea puede constatarse en, por ejemplo, CARBONE, Valeria Lourdes Carbone. La Guerra Cinematográfica: la Segunda Guerra Mundial y la construcción gubernamental del patriotismo norteamericano; en NIGRA, Fabio (coord.) *Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de La Segunda Guerra Mundial*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012. También en ROBB, David. *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*. Barcelona: Océano, 2006.

Artigo recebido em junho de 2012. Aceito em agosto de 2012.