

EXPEDIENTE

*La producción cinematográfica
del pasado:
Aporías y disyunciones*

Preliminares

Afirmar que la historia es un ejercicio de interpretar —e imaginar— el pasado desde la perspectiva de nuestros conceptos implica hoy un lugar común. No lo es, en cambio, reflexionar en que el imaginario histórico supone que esos conceptos cobran vigencia social sólo si adquieren la dimensión de una forma dramática, es decir, no sólo la forma de un relato de ficción sino su escenificación explícita, su puesta en escena. En la cultura moderna, el diverso universo de las representaciones históricas (la escritura de la historia, la novela civil, la pintura épica, el monumento, la lápida, los rituales públicos de la memoria, etcétera) encuentra en el mundo de la *performance* uno de sus elementos constitutivos. Para los modernos, el pasado no es simplemente lo que ha sido, es el ser de lo que ha sido.¹ Ese singular modo del ser se despliega como un acontecer: no lo acaecido sin más sino el acontecer de lo acaecido, el acontecimiento. La relación entre el acaecer y el acontecimiento está dada —de manera siempre interminable— por los órdenes de la representación.

1. Escribe Heidegger: “El ser del haber sido es el pasado...” Martin Heidegger, *Prolegómenos para una historia del concepto del tiempo*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 398.

En el siglo XIX, el teatro, los desfiles civiles y los carnavales fijaron —entre otros lugares— sedes donde se escenificaba la historia y se presentificaba el pasado. La historia como *performance*. Ya en el siglo XX a ese arte se le llamaría “producción” o, mejor dicho, “reproducción”. Dos nuevas opciones de reproducción pasarían a ocupar el centro de ese imaginario: la fotografía y el cine, la imagen y la imagen-movimiento. En el origen de este desplazamiento se encuentra acaso una hipótesis clásica de Benjamin: la pintura y el teatro no son objeto de multiplicación y diseminación técnicas. Observar la fotografía de un cuadro (en los cientos de miles de ejemplares de un cotidiano, por ejemplo) ya no es observar el cuadro: es observar una fotografía. Algo se ha extraviado o se ha modificado en esta operación. En el centro de la mirada aparecería una imagen técnica.

Una diferencia axial entre la fotografía y la pintura, entre el relato cinematográfico y la pieza teatral reside acaso no sólo en que las primeras propician posibilidades insólitas de escenificación del pasado, sino que devienen un nuevo andamiaje de ese objeto extraño, complejo y misterioso que los historiadores llaman desde el siglo XVIII el “documento”. Si la escritura de la historia es una forma de representación del pasado que se rige por el primado de la ficción de lo real, el lugar que ocupa el documento se encuentra en su centro. La producción del principio de realidad parte de urdir narrativas que relacionan documentos entre sí. La aparición del cine trajo consigo un tipo inédito de documentación: no tanto la operación que convierte a la ficción en un efecto de lo real, sino la simbiosis radical entre la ficción y el imaginario de lo real. La conjunción entre la fotografía en movimiento (léase: el arte de la duplicación), el lenguaje de la luz, el texto y el sonido hace de la imagen cinemática una fábrica abrasiva de la producción de presencia(s): presentificar el pasado y documentarlo devienen prácticamente una y la misma operación. Una operación siempre estética.

La producción cinemática del pasado ha impactado y modificado todas y cada una de las formas de representación histórica.

En la segunda mitad del siglo xx, por ejemplo, es notoria la separación entre la escritura de la historia (cada día más interpretativa y conceptual) y el relato de ficción histórica. La imagen cinemática es un soporte de los actos de memoria que hace de la producción de memoria una forma cotidiana de representación. Pero sobre todo: las formas en como el imaginario histórico se inserta en el embalaje estético del cine (ya sea “documental” o de “ficción”) se ha convertido en una objeto central de la analítica en la que el historiador reflexiona sobre su propia labor.

En los ensayos que contiene este expediente se exploran algunas de las móviles fronteras en las que la representación histórica y la producción cinemática del pasado confluyen para definir órdenes singulares del despliegue actual del imaginario histórico.

En “Imagen, relato y registro: El cine y las alternativas de la historiografía”, Raymundo Mier Garza explora el complejo laberinto en que la comprensión de la historia y la cinematografía tienen una condición común: ambas toman la forma del relato.

Jorge Torres Sáenz examina en “La *Máquina Duras*: El lugar de la memoria sin recuerdo” formas de la escritura en la que se dispone la proscripción del recuerdo y se activan registros del olvido.

En “La herencia de los bárbaros: Fragilidad de la memoria y lucidez trágica en *Amic–Amat* y *Forasters*, de Ventura Pons”, Joan Ramon Resina reflexiona sobre la problemática de la decadencia y la renovación de sociedades en dos películas del director catalán.

Álvaro Vázquez Mantecón reconstruye en “Cine y propaganda durante el cardenismo” las prácticas en que el estado recurre a la producción cinematográfica para ocasionar consenso, movilización y subalternidad políticas.

En “La historia, lo político y lo ominoso” se estudian dos películas de guerra para fijar posibles paralajes en que las formas modernas de ejercicio del poder devienen, en la memoria, asentamientos en que lo familiar deviene lo familiar intimidante.

Ilán Semo