



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

EL HECHO HISTÓRICO EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE FICCIÓN. LA BATALLA DE INGLATERRA EN LA PANTALLA GRANDE

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

PRESENTA:
FELIPE PLATAS YARZABAL

ASESOR:
MTRO: RICARDO MAGAÑA FIGUEROA



CIUDAD UNIVERSITARIA

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mis abuelos,
Elena y Abraham

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por su constante apoyo a lo largo de mis estudios universitarios y durante toda mi vida. Concluir esta etapa de mi vida forma parte del legado inmaterial por el que les estaré eternamente agradecido. Gracias también por todas las enseñanzas, cariño e interés por mi desarrollo como persona.

A mi hermano, por ser mi contrario-complementario. Y por los más de 22 años de compañía.

Al profesor Ricardo Magaña Figueroa, por su apoyo no sólo en la realización de esta tesis, sino a lo largo de mi formación universitaria como profesor, guía y mentor. Su presencia y compromiso con la cátedra son para mí una inspiración y modelo a seguir.

A Benjamín Rodríguez Zamudio, compañero y amigo de los días de la preparatoria, por su apoyo y asesoría en los temas referentes a la historia, disciplina científica por la que desde pequeño ha mostrado una de las más genuinas pasiones.

A mis abuelos, Bertha y Felipe, por el apoyo, interés y cariño que me han hecho sentir a lo largo de mi vida, y desde luego, durante mi formación universitaria y la realización de esta tesis.

A mi familia, primos y tíos, por su presencia manifestada de diferentes formas a lo largo de mi vida. Gracias por ser algo más que un mero lazo de parentesco: Alejandra, Alejandro, Ana, Ana Bertha, Ana Laura, Armando, Armando, Chapis, Diego, Francisco, Francisco, Gabysu, Geña, Jimena, Jorge Luis, Juanita, Mauricio, Mónica, Pamela, Paola, Patricia, Raquel, Ricardo, Ulises, Victoria, Virgilio y Virgilio.

A mi familia extendida, por haberme acompañado durante todos estos años con su aprecio y estima genuina. Gracias Carla, Carlos, Carlos, Cristina, Cristy, Daniela, Eduardo, Eduardo, Eduardo, Fabiola, Luz, Luz, María

Fernanda, Marimar, Marisa, Marisa, Marisol, Mariví, Martha, Montserrat, Paola, Raúl, Raúl, Rodrigo y Vicky.

A mi “familia escama”, porque con ustedes he pasado buena parte de los últimos 13 años de la forma más divertida que uno podría desear. Gracias Anna Ximena, Ari, Diego, Eduardo, Fernando, Francisco, Isabel, Kim, Lourdes, Julián, María y Rodrigo. Los mejores compañeros de viaje.

A mis compañeros de la Universidad, por compartir casi cinco años de aventuras dentro y fuera de las ailas. Gracias por su cariño y paciencia, sé que a veces la pongo difícil para ser apreciado, pero pasaron la prueba: Adriana, Alma, Alonso, Andrea, Andrea, Azael, Beatriz, Enrique, Erik, Ernesto, Fabiola, Francisco, Georgina, Giovanna, Iliana, Jorge, Juan Pablo, Juan Ramón, Marcela, Mariel, Mario, Mayra, Mayra, Miguel Ángel, Sabino, Sukretti, Víctor, Yazmín, Yessica y Zitlali.

A mis profesores a lo largo de mi formación. Antes de la universidad con mención especial para Blanca Trón, Héctor Palhares María Rocha, César Cano y José Wiechers. Y desde luego a mis profesores durante mi formación universitaria, especialmente (y por orden de aparición en mi vida académica) a: David Navarrete, Antonio Delhumeau, Nicolás Ceciliano, Seymour Espinosa, María Eugenia Campos, César Illescas, Nelson Notario, Mauricio Porras, Alma Rosa Alva, Rafael Reséndiz, Ixchell Barreda, Efraín Pérez, Federico del Valle, Armando Rojas, Christopher Guevara, Reyna Díaz, Verónica Romero y Rosalía Flores.

A mis amigos del Centro Universitario México y mis amigas del Instituto Scifi.

A la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y a la Universidad Nacional Autónoma de México, por ser desde el 2006 como mi segunda casa.

A todos aquellos que sientan que parte de esto les pertenezca.

A Dios, por guiarme en este camino.

ÍNDICE

	Página
Introducción	1
1. Realidad/Ficción	7
1.1. Una ficción llamada realidad	8
1.1.1. El imperio de las ideas	8
1.1.2. Los sentidos nos condenan	15
1.1.3. Materialismo histórico dialéctico: un final inesperado	22
1.2. Más extraño que la realidad	26
2. De repente, el lenguaje y el discurso	35
2.1. Érase una vez el lenguaje	36
2.1.1. La lengua y sus hermanas	40
2.1.2. El lenguaje, la realidad, la construcción de su Imagen y la ficción	42
2.2. El discurso del lenguaje	49
2.3. La mano que mece el documental y la ficción	54
2.3.1. Danza con el documental	58
2.3.2. El curioso caso de la ficción	60
3. La realidad en el país de la ficción cinematográfica	64
3.1. La casa de la coherencia y la verosimilitud	65
3.2. Función doble: “El Origen (del cine)” y “Un lugar llamado puesta en escena	67
3.2.1. Un lugar para recordar	72
3.2.2. Segunda Función Doble: “La Ficción Viste a la Moda” y “El Maquillaje que Habito”	73
3.2.3. Luz no tan silenciosa	76
3.2.4. A través del movimiento	78
3.3. Entre planos	81
3.4. Tercera función doble: “Odisea en el Tiempo” y “Hechizo en	

el espacio	84
3.5. El discreto encanto del realismo	91
4. El hecho histórico con la ficción tatuada	96
4.1. La historia con principio	97
4.2. Las tres caras de la historia	100
4.2.1. El hecho histórico como construcción de la imagen de la realidad	100
4.2.2. El hecho histórico como construcción social	104
4.2.3. El hecho histórico como construcción discursiva	108
4.3. La más grande <i>history/story</i> jamás contada	112
4.4. Pídele a la Historia que vuelva (como ficción)	115
4.4.1. Historia y Ficción. Las reliquias del pasado Parte 1	116
a) El más grande espectáculo sobre la tierra	116
b) Reconstruyendo la historia	118
c) Mi vida sin mí	120
d) Volver al pasado	121
4.4.2. Historia y Ficción. Las reliquias del pasado Parte 2	122
5. La Batalla de Inglaterra en la Ficción Cinematográfica	126
5.1. Cronología de la Batalla de Inglaterra	126
5.2. La Batalla de Inglaterra en el discurso cinematográfico de ficción	130
5.2.1. Ficciones que abordan algún aspecto (o todos) del hecho histórico directa, profunda y ampliamente, que además exploran las causas históricas que lo originan y que tratan de evaluar sus consecuencias sociopolíticas	130
5.2.2. Ficciones que se impregnan intensamente de la atmósfera del acontecimiento	

histórico	134
5.2.3. Ficciones por donde atraviesa el hecho histórico fragmentaria y tangencialmente, sirviendo como decorado al objetivo que se conserva primordial y (o) como apoyo circunstancial en el desarrollo psicológico de algún personaje	139
5.2.4. Ficciones en donde se menciona el hecho histórico como un simple acontecimiento de época	141
5.2.5. Ficciones que por simpatía u oportunismo se clasifican como pertenecientes a un hecho histórico, pero que no guardan relación con el mismo	147
5.3. Realidad y Ficción en la Batalla de Inglaterra	148
Conclusiones	156
Fuentes	163
Bibliografía	163
Publicaciones	168
Referencias Electrónicas	169
Filmografía	169

INTRODUCCIÓN

Una de las emisiones más interesantes del *History Chanel*, canal ofertado por varias compañías de televisión restringida en México, es *History vs. Hollywood (La Historia vs. Hollywood)*. En dicho programa, varios especialistas e historiadores, acompañados de los actores, realizadores y productores, discuten sobre una determinada ficción cinematográfica con cierta temática histórica, primero contextualizándola dentro del periodo espacio-temporal en el cual se ambienta y, posteriormente, discutiendo su apego histórico, para ponderar si este es “más Historia” o “más Hollywood”.

En el capítulo donde se expone *El Último Samurái (The Last Samurai, Edward Zwick, 2003)* (Fotograma 1), la emisión contextualiza al filme en el periodo de la restauración Meiji, donde la figura del *shogun* es suprimida y se restaura al emperador como el principal dirigente de la vida política de Japón, mismo que lleva a cabo la modernización y una relativa occidentalización de la nación oriental a mediados del siglo XIX. En esta restauración (que los occidentales ven como revolución y los japoneses como una vuelta al *status quo* previo al *shogunato*), la figura de los samurái, especie de caballeros bajo las ordenes de señores feudales, sometidos al *shogun*, es en primer lugar depuesta y posteriormente eliminada.



Fotograma 1. Escena de *El último samurái*

Después de la contextualización del filme dentro del periodo histórico de la restauración Meiji, comienza el debate y la discusión sobre si *El Último Samurái* es “más Historia” o “más Hollywood”. El primero de los especialistas señala que la proporción entre la Historia y Hollywood dentro de la épica de Zwick es de un 50/50. Por una parte alaba la meticulosa reconstrucción de los ambientes y

vestuarios de la época, así como la exposición del estilo de vida y código de ética de los samurái, lo cual corresponde a la parte “más Historia”; por otra parte, el especialista detracta la idealización de la figura del samurái dentro de la película, a quienes señala como los “malos” en la historia real, por su carácter tiránico y antidemocrático, así como la opresión que ejercían sobre el campesinado nipón.

Aunque interesante y excelentemente bien construido y argumentado, el debate planteado no sólo en el episodio referente a *El Último Samurái*, sino en general de toda la serie *History vs. Hollywood*, sobre si una ficción cinematográfica de tipo histórico es “más Historia” o “más Hollywood”, resulta falso en su premisa inicial. Entendiendo por Hollywood cualquier ficción cinematográfica estadounidense perteneciente a los grandes estudios (y en general, cualquier ficción, no sólo cinematográfica y no sólo estadounidense), la emisión se olvida de algo tan obvio que puede pasarse por alto: la ficción, al ser tal, jamás podrá corresponderse (ni pretende hacerlo) con el mundo objetivo y la realidad, por mucho que una u otra intenten corresponderse.

También resultaría erróneo oponer tajantemente a la ficción al mundo objetivo y a la realidad. La ficción forzosamente forma parte de ambos, en tanto discurso literario, cinematográfico o de cualquier otro tipo, existe apoyado en un determinado soporte físico enmarcado dentro de un tiempo y espacio específicos. Empero, la relación entre ficción y “realidad” va más allá de un mero soporte físico. La ficción siempre partirá y se construirá, por muy imaginativa o descabellada que ésta sea, partiendo de la realidad, pero siempre lo hará separándose de la realidad, aun cuando desee ser lo más apegada posible a ésta. La relación entre ficción y realidad más que de oposición, es de mutua relación, porque también a partir de las ficciones, construimos nuestra realidad y la imagen que tenemos del mundo objetivo.

Por otra parte, la historia como construcción de una determinada realidad (la de las acciones del hombre en el pasado), puede ayudar a la ficción a

construirse, no como un retrato fidedigno de un determinado acontecimiento histórico, sino para plantearse como mundo posible, que hace un comentario o alegoría del mundo objetivo y de una determinada realidad. La historia entonces parte de esta realidad sobre la cual se apoya la ficción para construirse, con una determinada finalidad. Además, la ficción se apropia del conocimiento histórico de diferentes formas para construirse como tal, lo cual le da a cada mundo posible, un carácter único e irrepetible.

La discusión respecto al no apego a la realidad por parte de la historia podría parecer fútil y redundante, especialmente porque tradicionalmente, cualquier tipo de ficción, entre ellas la cinematográfica, es opuesta a la realidad. Sin embargo, la ficción, la realidad y el mundo objetivo juegan constantemente entre sus fronteras no a partir de relaciones de oposición entre ellos, sino mediante relaciones de dependencia y mutua conformación, si bien lo hacen de múltiples formas.

Buena parte de los contenidos mediáticos que hoy en día son producidos y consumidos son las ficciones. Basta pensar en los fenómenos de ventas que representan las sagas literarias del joven mago *Harry Potter* y los idilios vampíricos de la saga *Crepúsculo*, así como sus correspondientes adaptaciones fílmicas. No son menos las ficciones, muchas de ellas cinematográficas, que apelan al conocimiento histórico para construirse. Sin embargo, en esta tesis se buscará ver cómo un determinado hecho histórico (no así una serie de acontecimientos aislados, un determinado periodo o la vida de algún personaje) ayuda a una ficción a construirse, en un constante vaivén entre la ficción, la realidad y el mundo objetivo.

El objetivo de esta tesis es describir el por qué y el cómo un acontecimiento histórico se encuentra presente en un discurso cinematográfico de ficción. Para cumplir con dicho propósito, se utilizará el enfoque teórico metodológico

identificado como sistemático de la acción o materialista histórico-dialéctico, especialmente el referido en diversos trabajos del filósofo polaco Adam Schaff.

Dentro del primer capítulo, llamado “Realidad/Ficción” se buscará definir qué son la realidad y la ficción. Para establecer qué es la realidad, se hará un recuento de diferentes concepciones de la misma, agrupadas en tres distintas posturas (trascendentalista, naturalista y materialista histórico-dialéctico). También se establecerá una diferenciación entre la realidad y el mundo objetivo. Posteriormente, se definirá a la ficción y se señalará su relación con la realidad, no en contraposición a la segunda, sino en el marco de una relación dialéctica entre ambas.

El segundo capítulo, titulado “De Repente, el Lenguaje y el Discurso”, establecerá cómo partiendo de la realidad se construye una ficción, mediante la intervención del lenguaje, que articulándose en un discurso construye a la ficción. También se ubicará al lenguaje y al discurso cinematográfico respectivamente dentro de los universos del lenguaje y el discurso. Primero se definirá y caracterizará brevemente al lenguaje y al discurso, buscando una definición funcional entre las varias nociones y concepciones existentes de ambos conceptos, y en relación con las tres posturas establecidas en el capítulo uno. Por otra parte, en el apartado que define al lenguaje, se ubicará al lenguaje cinematográfico dentro del lenguaje en general. Después se desarrollará como a partir del lenguaje se construyen las ficciones. Finalmente, y con base en la contraposición entre el discurso cinematográfico de ficción y el discurso cinematográfico documental, se ubicará al discurso cinematográfico de ficción dentro del discurso en general.

“La realidad en el país de la ficción cinematográfica” es el tercer capítulo de la presente tesis, cuya finalidad es mostrar los elementos de la realidad y el mundo objetivo, así como del lenguaje cinematográfico que intervienen en la construcción del discurso cinematográfico de ficción. Dentro de estos elementos a

desarrollar se encuentran la coherencia y verosimilitud de la coherencia interna de la ficción cinematográfica, el plano cinematográfico y la puesta en escena (que incluye la ambientación, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, el movimiento y los actores), la edición y la relación espacio-tiempo. Finalmente, y a manera de anexo, se desarrollará al realismo como corriente dentro del discurso cinematográfico de ficción.

El cuarto capítulo, cuyo título es “El hecho histórico con la ficción tatuada”, tiene como objetivo establecer la manera en la que el hecho histórico ayuda a la construcción de la ficción, especialmente a la ficción cinematográfica. Dentro de este capítulo se definirá al hecho histórico y se hablará del mismo como una construcción de la imagen de la realidad, una construcción social y una construcción discursiva. Posteriormente se hablará de las similitudes y diferencias entre la historia y la ficción. Por último, se desarrollarán dos tipologías en las cuales la presencia del hecho histórico aparece de distintas formas. La primera de estas tipologías ubica a las ficciones en las siguientes categorías: épicas, reconstrucciones históricas, biográficas y dramas de época. Dentro de la segunda tipología el principal criterio de clasificación es la presencia del hecho histórico mismo en cada ficción cinematográfica.

Finalmente, el quinto capítulo, “La Batalla de Inglaterra en el discurso cinematográfico de ficción” se basa en la segunda tipología presentada en el capítulo cuatro para desarrollar en algunas ficciones la presencia de un hecho histórico específico: la Batalla de Inglaterra. Primero se presenta una breve cronología con algunos eventos y acontecimientos importantes para comprender el hecho histórico en cuestión. Después son desarrolladas cinco ficciones (*La Batalla de Inglaterra*, *Rosa de Abolengo* *The One that Got Away*; *Expiación*, *Deseo y Pecado*; y *The Lion Has Wings*), cada una representativa de alguna categoría de la tipología mencionada, de la cual se dará una breve sinopsis, se menciona qué tanto participa el hecho histórico en ella, y los recursos del lenguaje cinematográfico utilizados en la construcción de las mismas.

La presente tesis pretende describir y explicar cómo a partir de un determinado hecho histórico (la realidad) se construye un discurso cinematográfico de ficción, buscando demostrar así que la ficción y la realidad no se encuentran contrapuestas de forma diametral, y en su relación con el mundo objetivo, se construyen de forma dialéctica entre sí. Así mismo, se pretende proporcionar algunos elementos que pueden utilizarse para analizar cómo a partir de la realidad (específicamente la construida por el conocimiento histórico) y el mundo objetivo.

1. REALIDAD/FICCIÓN

"For truth is always strange; stranger than fiction".

Lord Byron*.

Dentro de la lógica clásica existen tres principios básicos: el de no contradicción, el de identidad y el de tercero excluso. El principio de no contradicción señala que una proposición (o una cosa o ser en el terreno ontológico) no puede ser al mismo tiempo su negación; en términos lógicos dicho principio se establece así: "A no puede ser no A". El principio de identidad, segundo principio básico, postula que una proposición, cosa o ser es idéntica a sí misma, señalando entonces que "A es idéntica a A". Por último el tercer principio menciona que la disyunción de una proposición, cosa o ser, así como su negación son siempre verdaderas, expresado como "A es B o A es no B".

También en la lógica clásica es común definir algo por aquello que no es, dicho de otro modo, por su opuesto. El universo parece acomodarse en binomios donde uno no existe sin su contraparte: día y noche, derecha e izquierda, vida y muerte. No pocas veces la realidad ha sido contrapuesta a la ficción, donde la segunda es reducida a una mera no-realidad, a una mentira, lo cual no carece de cierta lógica. La realidad es la realidad y no puede ser una no realidad (o ficción en este caso), principio de no contradicción; la realidad es idéntica a la realidad, principio de identidad; A es realidad o A es no realidad (ficción), principio de tercero excluso. Más adelante se verá, sin embargo, que dicho proceder no es siempre el idóneo para explicar lo que se define como realidad y por ende, a la ficción. ¿Qué es la realidad? ¿Es realmente "real" lo que llamamos como tal? Dentro de éste capítulo se buscará señalar qué es la realidad y definir a la ficción, no contraponiéndola a la realidad, como suele hacerse en un simple ejercicio de contraste entre ambas, sino relacionándola con la misma.

* *"Porque la verdad es siempre extraña, más extraña que la ficción".* Lord Byron.

1.1. Una Ficción Llamada Realidad

Una de las constantes en la filosofía, así como en sus diversas ramas (ontología, gnoseología, epistemología), es establecer qué es la realidad. Aunque la cuestión parece simple y susceptible de ser respondida por el sentido común, la relación entre el sujeto cognoscente y el objeto cognoscible está llena de contradicciones y callejones de los cuales el sentido común difícilmente puede escapar, encontrándose además, exento de objetividad. A lo largo de la historia de la filosofía, algunos han inclinado la balanza a favor del sujeto cognoscente, otros favorecen al sujeto cognoscible, finalmente, hay quienes intentan dar respuestas que medien entre las primeras dos posturas, no siempre con éxito.

Para su estudio en la presente tesis, dichas posturas se han clasificado en tres. La primera, que corresponde a la concepción trascendentalista, será abordada en el apartado 1.1.1.; la concepción naturalista será la segunda a ser tratada dentro del subcapítulo 1.1.2.; por último, la tercera postura es la concepción materialista histórico-dialéctica, misma que será desarrollada en el apartado 1.1.3.

1.1.1. El Imperio de las Ideas

La concepción trascendentalista de la realidad se relaciona con el racionalismo y el apriorismo, dada su condición de corrientes que explican el origen del conocimiento. Dentro del problema de la esencia del conocimiento, es decir, en la reflexión acerca si éste procede del objeto o del sujeto, en tanto solución premetafísica (dando una respuesta sin reflexionar sobre su carácter ontológico), o como solución metafísica (cuando se parte del carácter ontológico de la relación sujeto-objeto) le corresponde al trascendentalismo, como solución premetafísica el subjetivismo, mientras que el idealismo y el fenomenalismo fungen como soluciones metafísicas a la problemática de la esencia del conocimiento.

El racionalismo (del latín *ratio*, que significa razón) es una postura epistemológica, que entiende al pensamiento o a la razón como el origen del conocimiento humano. El conocimiento sólo tiene validez en tanto que es “lógicamente necesario y universalmente válido. Cuando juzgamos, a partir de la razón, que una cosa tiene que ser precisamente como es y no podría ser de otro modo [...], estamos entonces ante un verdadero conocimiento”¹. Por otra parte, el pensamiento aparece como fuente del conocimiento, y la relación entre el sujeto cognoscente y el objeto cognoscible aparece dominada por el sujeto, donde el acto de pensar “es una acción del sujeto que le viene del exterior por medio de la *iluminación divina*; por ello [...], el pensamiento es la *gracia* que da la *divinidad*, para que el ser humano por medio de los sentidos y la razón pueda conocer”².

Parménides (540 a.C.-?) fue el primero que apuntó hacia la mente como aquella que permite al ser humano llegar al ente; es decir, a las cosas en cuanto son y cuyos predicados son unicidad, inmovilidad, continuidad; además de ser presente, lleno, ingénito e imperecedero. Estableció dos vías, la primera es la de la verdad, cuyo objeto es el ente y su método es la mente, y la segunda, la vía de la opinión o *doxa* (δοξα), que se refiere a las cosas y cuyo método es la sensación. Puede considerarse a éste filósofo como el primer racionalista, pues subordinó a los sentidos y la experiencia empírica a la razón.

Después fue Platón (428-347 a.C.) quién estableció que existen dos tipos de posturar respecto del mundo sensible: la *doxa* u opinión y la ciencia o *episteme* (επιστημη). Al respecto, el filósofo dice en el Libro Quinto de *La República* que

aquel que no confunde lo bello y las cosas bellas [...] vive en la realidad. Los conocimientos de éste, fundados en una clara visión de los objetos son, pues, verdadera ciencia; y los de aquél, que sólo en la apariencia reposan, sólo merecen nombre de opinión³.

¹ Johan Hessen, *Teoría del Conocimiento*, pág. 75.

² Gabriel Gutiérrez Pantoja, *Metodología de las Ciencias Sociales I*, pág. 7.

³ Platón, *Diálogos*, pág. 530.

Quien conoce las cosas en sí mismas y no por su forma, es el que puede llamarse “filósofo” y por lo tanto, es capaz de aspirar a la verdad científica.

El conocimiento es clasificado a partir de esta diferencia entre *doxa* y *episteme*, donde se llama:

ciencia a la primera y más perfecta forma de conocer, conocimiento razonado a la segunda, fe a la tercera, conjetura a la cuarta, comprendiendo a las dos últimas bajo el nombre de opinión, y a las dos primeras bajo el nombre de inteligencia; y que la inteligencia sea respecto de la opinión, la ciencia respecto de la fe, el conocimiento razonado respecto de la conjetura⁴.

Dentro del mismo diálogo de *La República*, Platón relacionó su famoso “mito de la caverna” con lo que él llamaría dialéctica. El personaje central de dicho mito, el hombre de la caverna, “empieza por ser libertado de sus cadenas; después dejando las sombras se vuelve hacia las figuras artificiales [...]. Finalmente, sale de ese lugar subterráneo para subir hasta los lugares que el sol ilumina”⁵. Este es el proceso de la cognición humana según el filósofo clásico.

La ascensión de la caverna al cielo, funciona como una metáfora de la transición de la ignorancia hacia la verdad científica pasando por un estadio intermedio que es la opinión. El salir del mundo sensible para entrar al mundo de las ideas es lo que Platón señala como la dialéctica. Es también en este punto más alto del quehacer filosófico donde se puede encontrar, según Platón, el ideal del bien. En el racionalismo, es el individuo el que construye la realidad, mediante las ideas y los pensamientos los cuales llegan a tener su origen incluso en las ideas innatas y no del mundo objetivo.

Por su parte, el apriorismo es establecido como una solución entre la controversia racionalismo-empirismo, si bien termina por no ser así. Aunque en un

⁴ *Ibidem*, 564.

⁵ *Ibidem*, pág. 563.

principio plantea que tanto la razón como la experiencia gestan el conocimiento, señala que “siempre hay un apriori (*sic.*) cuyos elementos son independientes de la experiencia, pero son inherentes a la razón, por lo que en la razón se encuentra la base de la razón aún antes de la experiencia”⁶. El mundo objetivo se nos presenta como una entidad caótica que mediante la sensación es organizada por el pensamiento y la intuición, donde hay una estructura “totalmente diferente que está determinada por leyes que se consideran inmanentes al pensamiento, y por las formas y funciones *a priori* de la conciencia”⁷, lo que permite construir la realidad a partir de este mundo objetivo.

Para Emmanuel Kant (1724-1804), el conocimiento *a priori* respecto del conocimiento empírico, presenta la posibilidad de poder formular juicios universales *stricto sensu*, dado que

la experiencia no da jamás a sus juicios universalidad verdadera o estricta, sino sólo admitida y comparativa (por inducción), de tal modo que se debe propiamente decir: en lo que hasta ahora hemos percibido no se encuentra excepción alguna o esta o aquella regla. Así pues, si un juicio es pensado con estricta universalidad, de suerte que no se permita como posible ninguna excepción, entonces no es derivado de la experiencia, sino absolutamente *a priori*⁸.

Esto se debe a que Kant considera al mundo objetivo como contingente, y por lo mismo, la experiencia empírica se ve imposibilitada para establecer juicios universales. Podría decirse entonces que sólo los juicios contruidos *a priori* (por la razón) son los universalmente válidos, no así aquellos originados *a posteriori* (por la experiencia). Sin embargo, Kant establece una clasificación de los juicios en analíticos y sintéticos, y posteriormente los relaciona con la posibilidad del apriorismo.

⁶ Gabriel Gutiérrez Pantoja, *Op. Cit.*, pág. 8.

⁷ Johan Hessen, *Op. Cit.*, pág. 96.

⁸ Emmanuel Kant, *Crítica de la Razón Pura*, pág. 28.

El subjetivismo, en tanto solución premetafísica de la esencia del conocimiento que no considera las condiciones ontológicas ni del sujeto ni del objeto, fundamenta el conocimiento en el sujeto, “ubicando la esfera de las ideas y todo el conjunto de principios del conocimiento en el sujeto, que se convierte así en el punto del que pende, por decirlo así, la verdad del conocimiento”⁹. Es importante matizar que el subjetivismo considera al sujeto no como una entidad individual, sino como un sujeto trascendente. El conocimiento no es una toma de posición frente al mundo objetivo, sino una relación con una entidad suprema la cual faculta al sujeto cognoscente del conocimiento del mundo objetivo.

El conocimiento de la verdad, de acuerdo con San Agustín de Hipona (354-430) no debe ser buscado con fines académicos, ya que el conocimiento aporta la beatitud, dado que conlleva también la búsqueda de Cristo. Así el conocimiento de las verdades eternas guía al alma mediante la reflexión sobre el conocimiento, hacia el conocimiento de Dios. Empero, para lograrlo, el hombre debe superar el escepticismo, percatándose de que “todo el que duda, sabe que duda, de modo que está cierto de esa verdad al menos, a saber, del hecho que duda”¹⁰. La acción de dudar termina por confirmar su existencia, algo que puede relacionarse con el *cogito ergo sum* del racionalismo cartesiano.

Respecto al postulado escéptico de que los sentidos engañan y por tanto no puede construirse un pensamiento universalmente válido, San Agustín consideraba al sujeto cognoscente mismo, y no a los sentidos, como la cuasa del engaño, debido a que para él “las cosas existen objetivamente del mismo modo en que nos aparecen”¹¹; esto desde luego choca con el Mito de la Caverna de Platón. Sin embargo, el objeto del conocimiento humano no reside, de acuerdo con San Agustín, en los objetos aprehensibles por el ser humano, sino en el conocimiento del alma y de Dios. Esto reduce a los objetos corpóreos a un “punto

⁹ Johan Hessen, *Op. Cit.*, pág. 107.

¹⁰ San Agustín, *De Vera Religión*, en Frederick Copleston, *Historia de la Filosofía*, Vol. 2., pág. 62.

¹¹ Frederick Copleston, *Op. Cit.*, pág. 62.

de partida en la ascensión de la mente hacia Dios”¹² donde los objetos corpóreos son manifestaciones inferiores de Dios.

Cuando se considera el carácter ontológico del sujeto y el objeto, es decir, su esencia en tanto seres, existen dos posturas: en la primera el objeto posee un ser ideal o mental; y en la segunda, el objeto existe independientemente del pensamiento; a ambas posturas corresponden respectivamente el idealismo y el realismo. El trascendentalismo se relaciona con el idealismo, tanto el metafísico que plantea la realidad como una manifestación de espiritualidades, como el epistemológico, donde

se sostiene que no existen cosas reales, independientes de la conciencia; dado que se eliminan los objetos reales, quedan solamente dos clases de objetos: los de la conciencia, que equivalen a las ideas como imágenes y a los sentimientos; y los objetos ideales, que son las entelequias de la lógica y la matemática¹³.

Para el idealismo el sujeto tiene un papel activo en el proceso del conocimiento, pero al igual que el subjetivismo, no debe entenderse al sujeto como una entidad individual, sino trascendente; el idealismo va más lejos al afirmar que el sujeto cognoscente puede existir, incluso independientemente de su corporeidad, y sólo aquello que es percibido por la conciencia, constituye el mundo objetivo, donde el pensamiento “no refleja el objeto que se le presenta, sino que el pensamiento estructura el objeto mediante la acción sensorial ejercida sobre él mismo”¹⁴.

René Descartes construye su filosofía racionalista a partir de la duda metódica, resumida en la expresión *cogito ergo sum*, “pienso, luego existo”. En esta duda metódica se sustenta la existencia humana, planteando que “no puedo negar la existencia de mi yo como una cosa pensante” donde “Descartes implica

¹² Frederick Coppleston, *Op. Cit.*, pág. 63.

¹³ Johan Hessen, *Op. Cit.*, pág. 119.

¹⁴ Gabirel Gutiérrez Pantoja, *Op. Cit.*, pág. 11.

que esa cosa pensante, a la que llama 'el yo', no es el cuerpo"¹⁵. Es entonces cuando el filósofo racionalista plantea una nueva escisión respecto del empirismo, al separar al yo del cuerpo y de la materia, pues "yo era una sustancia toda la esencia naturaleza de la cual, no es sino pensar, y que no necesita, para ser, de ningún lugar ni depende de ninguna cosa material"¹⁶.

Si la existencia del ser pensante demuestra que no se necesita de un cuerpo y que, según la doctrina cartesiana se puede existir independientemente de éste, hay cosas que se aprehenden clara y distintamente y que corresponden a lo que podríamos llamar, fuera de la doctrina cartesiana, como "lo real", como algo con extensión, corpóreo y no pensante. Las cosas son percibidas de manera pasiva, según Descartes, y aunque "no sean exactamente lo que la percepción sensible sugiere que son; [...] tienen que existir como objetos externos respecto a todo lo que clara y distintamente percibimos en ellos"¹⁷.

Al igual que entre el racionalismo y el empirismo intentan mediar el apriorismo y como se verá más adelante el intelectualismo, en la controversia entre idealismo y realismo aparece como posible solución el fenomenalismo (del griego φαινόμενον, fenómeno, apariencia), el cual plantea que las cosas no son conocidas en sí mismas, sino cómo estas se aparecen al sujeto cognoscente. En el fenomenalismo "existen cosas reales, pero su esencia permanece desconocida para nosotros; sólo podemos saber *qué* son las cosas, pero no *lo que* son"¹⁸.

Cierto es que en un principio el fenomenalismo parece privilegiar al objeto cognoscible por encima del sujeto cognoscente, admitiendo la imposibilidad de conocer a la cosa en sí misma debido a la limitación que el mundo fenoménico ejerce sobre el conocimiento. La posibilidad del conocimiento surge cuando se

¹⁵ René Descartes, *El Discurso del Método*, pág. 94.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 93.

¹⁷ Frederick Copleston, *Historia de la Filosofía*, Vol. 4, pág. 114.

¹⁸ Johan Hessen, *Op. Cit.*, pág. 126.

admite que las percepciones sensibles son ordenadas a través de los conocimientos *a priori* que son la base de la razón y la intuición.

La postura trascendentalista, alimentada por las corrientes del racionalismo, el apriorismo, el idealismo y el fenomenalismo, considera que el individuo es quien construye la realidad a partir de las ideas, que es la conceptualización del mundo objetivo. Las percepciones sensibles y la experiencia empírica son negadas o en su defecto subordinadas a la razón, el pensamiento y las ideas, mientras que la realidad parte del individuo, pero independientemente del mundo objetivo (ver Tabla 1).

1.1.2. Los Sentidos nos Condenan

En la concepción naturalista, entran en juego el empirismo y el intelectualismo como posturas respecto al origen del conocimiento. Sobre la esencia del conocimiento se relaciona con el objetivismo como solución premetafísica, mientras que en el realismo y en el materialismo encuentra una solución metafísica a la problemática de la esencia del conocimiento afín.

Dentro del empirismo (del griego antiguo *επειρία*, experiencia) se sostiene a la experiencia como el origen del conocimiento humano, que parte de un contacto directo con el mundo objetivo. Así el sujeto cognoscente “es una esencia, un vacío, una *tabula rasa*, una hoja en blanco donde se puede escribir, y quien escribe es precisamente la experiencia”¹⁹. La experiencia se divide a su vez en una experiencia externa, correspondiente a la sensación y al objeto cognoscible; y en una experiencia interna, a la cual atañe la reflexión y el sujeto cognoscente.

En el proceso del conocimiento y, por ende, de la construcción de la realidad como imagen del mundo objetivo, “la percepción sensorial de los objetos inicia el proceso de conocimiento y la reflexión sobre lo captado es lo que lo

¹⁹ Johan Hessen, *Op. Cit.*, pág. 84.

consolida”²⁰. A partir de lo anterior, se puede establecer que el empirismo subordina la razón y el pensamiento no sólo a los sentidos, sino también al mundo objetivo que existe independientemente del sujeto cognoscente, donde éste último tiene un papel pasivo en la construcción de su entorno y solamente percibe aquello que existe en el mundo objetivo.

Para Francis Bacon (1561-1626) “las nociones de las especies últimas [...], y de las percepciones inmediatas de los sentidos [...], no pueden inducirnos a gran error; y sin embargo, la movilidad de la materia y la mezcla de las cosas las encuentras a veces defectuosas”²¹. Es precisamente por este carácter cambiante de la naturaleza que Bacon afirma se deben conocer las reglas por las cuales se rige la naturaleza, pues ésta sólo podrá ser conquistada si se le obedece.

La aportación de Bacon a la doctrina empirista es plantear la posibilidad de objetividad en el conocimiento del mundo objetivo, el cual existe independientemente de la percepción del sujeto cognoscente, y está condicionada por sus características intrínsecas como ser humano: su individualidad, el lenguaje y otras corrientes de falsa filosofía; a las cuales Bacon refiere como ídolos. Sin embargo, el conocimiento científico basado en la experiencia empírica es posible mediante la observación y planificación adecuada de dicha experiencia, así como su correcto registro e inducción, partiendo de axiomas particulares hasta concepciones más generalizadas.

Siguiendo la corriente empirista, John Locke (1632-1704) rechaza las ideas innatas al comienzo del *Ensayo Sobre el Entendimiento Humano*:

Bastaría para convencer a los lectores sin prejuicios de la falsedad de esta suposición, si me limitara a mostrar cómo los hombres, mediante el uso exclusivo de sus facultades naturales, pueden alcanzar todo el conocimiento

²⁰ Gabriel Gutiérrez Pantoja, *Op. Cit.*, pág. 7.

²¹ Francis Bacon, *Novum Organum*, pág. 38-39.

que poseen sin ayuda de ninguna impresión innata, y llegar a la certeza sin ninguna de esas nociones o principios originales.²²

Al no aceptar las ideas innatas, Locke concibe al intelecto humano como una *tabula rasa*, incluso frente a las ideas de Dios y de la sustancia, pues toda idea procede de la intuición sensible o la experiencia como única fuente de conocimiento. Locke además, considera a los sentidos como primeros mediadores del conocimiento y de la construcción de la realidad, pues señala que

al principio los sentidos dan paso a las ideas particulares y llenan el gabinete aún vacío, y la mente, que va gradualmente familiarizándose con algunas de ellas, las guarda en la memoria y les pone nombres. Después la mente va aún más lejos, las abstrae y, aprende por grados el uso de los nombres generales.²³

Locke explica el proceso de cognición en el individuo, donde éste construye las ideas particulares en la mente, y posteriormente las memoriza y nombra. Pero si los sentidos son los que dan paso a las ideas, la fuente detonante de la cognición es resultado

de la experiencia. En ella se funda todo nuestro conocimiento, y de ella se deriva en última instancia. Nuestra observación, aplicada a los objetos sensibles externos o a las operaciones internas de la mente que percibimos y sometemos a la reflexión, es la que proporciona a nuestro entendimiento todos los materiales para pensar.²⁴

Al igual que el apriorismo intenta mediar en la controversia entre el racionalismo y el empirismo, y termina siendo muy parecido al racionalismo, el intelectualismo surge con la misma pretensión: dar una solución al conflicto entre racionalismo y empirismo. Como el racionalismo, el intelectualismo apoya la existencia de juicios lógicamente necesarios y universalmente válidos, proponiendo que

²² John Locke, *Ensayo sobre el Entendimiento Humano, Tomo I*, pág. 48.

²³ *Ibidem*, pág. 58.

²⁴ *Ibidem*, pág. 140.

además de las representaciones intuitivas sensibles existen los conceptos, mismos que no proceden de la intuición; pero son contenidos de la conciencia y son correlativos a las imágenes de manera genética, pues se producen por la experiencia. De este modo la experiencia y el pensamiento juntos forman la base del conocimiento humano²⁵.

Siendo así, la esencia de las cosas no se encuentra fuera de ellas, como plantea la postura trascendentalista al señalar la existencia de un sujeto cognoscente metafísico, sino que dicha esencia esta en las cosas, y cuyo conocimiento último depende de la experiencia. Si bien el sujeto cognoscente tiene un papel activo en tanto que aprehende el mundo objetivo y separa la esencia de las formas que percibe, dichas formas existen independientemente del sujeto y son percibidas por éste, donde el *telos* es inexistente o secundario.

Aristóteles (384-322 a.C.), retomó en la *Metafísica* la idea de movimiento o *kinesis*, y la estableció como un llegar a ser que pasa del principio que parte o sujeto en potencia, para llegar al fin o sujeto en acción. “Potencia es, pues, la capacidad de una cosa para modificarse y Acto es la realización de esa capacidad. El acto es actividad y dinamismo. [...] El cambio es el proceso que va de la potencia al acto”²⁶.

La doctrina aristotélica es conocida como hilemorfismo, donde materia y forma adquieren comportamientos de potencia y acto respectivamente, y constituyen al ente que en esencia es móvil. Podemos entender a la materia como “pura potencia, principio indeterminado y sustancialmente determinable” mientras que la forma corresponde a “la actualidad del ser, el principio determinado y

²⁵ Johan Hessen, *Op. Cit.*, pág. 91.

²⁶ José W. Wiechers Rivero, *Historia de las Doctrinas Filosóficas*, pág.87.

sustancialmente determinante que opera en la materia una esencia determinada”²⁷.

La materia posee varias características, una de ellas es la causa. Existen causas internas que son la causa material y la causa formal, y causas externas que son la causa eficiente y la causa final. La causa material es “aquello de lo cual se hace algo, siendo aquello inmanente”²⁸; por su parte la causa formal es “la esencia y los géneros de ésta [...], así como las partes de la definición”²⁹; la causa eficiente es “aquello de donde proviene el inicio primero del cambio y del reposo”³⁰; por último, la causa final es “la causa entendida como fin, y este es aquello para lo cual”³¹ es.

Santo Tomás de Aquino (1224-1274), quien continuó con las ideas de Aristóteles se opuso a San Agustín porque, aunque el obispo de Hipona considera a las realidades materiales independientes de los sentidos, subordina estas percepciones y sensaciones como una manifestación inacabada de Dios, mientras que Santo Tomás estableció que “las realidades materiales son realidades naturales en cuya definición entra la materia [...]. Los seres materiales no pueden ser entendidos sin la materia”³². Por otra parte, Santo Tomás distinguió a la materia sensible de la materia inteligible, donde la primera es sujeto de apreciaciones sensibles y esta ligada a la materia corporal, mientras que la segunda va ligada “a la sustancia en cuanto que es sujeto de la cantidad”³³.

El proceso del conocimiento en la obra de Santo Tomás comenzó cuando los objetos corpóreos son percibidos por los órganos de los sentidos, siendo éste un acto que requiere la participación conjunta del alma y del cuerpo, a diferencia de la subordinación del cuerpo al alma en la obra agustiniana. La distinción, viene

²⁷ *Idem.*

²⁸ Aristóteles, *Metafísica*, pág. 195.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibidem*, pág. 196.

³¹ *Idem.*

³² Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, pág. 773.

³³ *Ibidem*, pág. 775.

más bien en relación a los singulares (o particulares) y los universales, pues Santo Tomás considera a los sentidos como “naturalmente determinados a la aprehensión de realidades particulares, no pueden aprehender universales”³⁴. Empero, el conocimiento humano intelectual es lo que conoce a lo universal, dado que “aprehende la forma del objeto material mediante la abstracción: aprehende un universal”³⁵. Esto debido a que el conocimiento intelectual “se origina de algún modo en el sensitivo. Y porque los sentidos perciben lo particular y el entendimiento percibe lo universal”³⁶.

Lo singular o particular de los objetos materiales, en cambio, puede conocerse de manera indirecta, ya que si bien el entendimiento no pueda conocer de primera instancia las cosas materiales debido a que el entendimiento “conoce abstrayendo la especie inteligible de la materia individual. Lo abstraído de la materia individual es universal”³⁷. Dicho concepto abstraído por el entendimiento no es el fin del acto del conocimiento, sino su medio, pues dicho concepto “es la semejanza del objeto producida en la mente, y constituye así el medio por el cual la mente conoce el objeto”³⁸.

Como postura premetafísica frente a la esencia del conocimiento, para el objetivismo “el objeto es el elemento decisivo entre los dos miembros de la relación cognoscitiva; entonces *el objeto determina al sujeto*; el sujeto asume de cierta manera las propiedades del objeto reproduciéndolas en sí mismo”³⁹. Nuevamente se acentúa el carácter pasivo del sujeto en la construcción del conocimiento, donde incluso sus ideas parten del mundo objetivo.

Planteando como una solución metafísica a la problemática de la esencia del conocimiento, el realismo es una postura epistemológica para la cual las

³⁴ Frederick Copleston, *Historia de la Filosofía Vol. 2*, pág. 377-378.

³⁵ *Ibidem*, pág. 378.

³⁶ Santo Tomás de Aquino, *Op. Cit.*, pág. 778.

³⁷ *Ibidem*, pág. 786.

³⁸ Frederick Copleston, *Historia de la Filosofía Vol. 2*, pág. 379.

³⁹ Johan Hessen, *Op. Cit.*, pág. 105.

cosas existen independientemente de la conciencia. Se establecen tres tipos de realismo, el realismo ingenuo donde las cosas son tal cual se perciben, incluidas sus propiedades, que son propiedades en sí mismas, independientes del sujeto cognoscente; el realismo natural para el cual dichas propiedades son “objetivas de las cosas mismas, y por ser ésta una condición de la conciencia en su estado natural”⁴⁰; finalmente, el realismo crítico plantea que dichas cualidades percibidas “existen únicamente en nuestra conciencia y surgen cuando determinados estímulos externos actúan sobre los órganos de nuestros sentidos y se configuran como reacciones de la conciencia”⁴¹, las cuales tienen un carácter subjetivo, y si bien existen algunos elementos objetivos en las cosas que facultan la aparición de dichas cualidades.

El realismo se encuentra muy próximo al materialismo, ya que el materialismo plantea la existencia y el origen de todo en la naturaleza y por tanto en la materia, puesto que “la materia crea al ser humano y su conciencia con la que adquiere la facultad de conocer al mundo, pero el mundo es naturaleza y la naturaleza crea la conciencia”. Dentro de una reflexión materialista mecanicista extrema, el sujeto entonces pasa a ser un objeto susceptible de ser percibido como tal, aun cuando tenga la capacidad de percibir otros objetos y/o sujetos, la cual le viene dada, de la materia y no de la razón.

Así, la postura naturalista, alimentada por las corrientes del empirismo, el intelectualismo, el materialismo y el realismo, las cuales establecen consideran que es el individuo el que construye la realidad a partir de la experiencia empírica y de lo que existe independientemente de su quehacer racional, siempre subordinado a los sentidos. El mundo objetivo, las percepciones sensibles y la experiencia empírica son ponderadas por encima de la razón y las ideas, y la realidad es más por el mundo objetivo que por el individuo (Ver tabla 1).

⁴⁰ Johan Hessen, *Op. Cit.*, pág. 111.

⁴¹ *Ídem.*

1.1.3. Materialismo Histórico Dialéctico. Un Final Inesperado

En la historia de la filosofía, los conflictos entre el racionalismo y el empirismo, el objetivismo y el subjetivismo, el idealismo y el materialismo, han intentado ser mediados con opciones terceristas como el apriorismo, el intelectualismo y el trascendentalismo, que terminan por inclinarse de algún lado u otro. Karl Marx planteó una visión que, aunque retoma elementos de ambas posturas, no se declara a favor de ninguna y establece una nueva visión de la relación del hombre con su entorno y la realidad. La doctrina marxista recibe el nombre de Materialismo Histórico Dialéctico, la cual será desarrollada a continuación, tomando en cuenta los tres ejes de los cuales recibe su nombre.

Como ya se hizo en el apartado 1.1.2., se englobó a las posturas empirista, intelectualista, objetivista, realista y materialista, bajo el nombre de naturalista, a la cual corresponde la parte del materialismo que nutre a la doctrina de Marx. Efectivamente, Karl Marx y Friedrich Engels partieron de la doctrina materialista de Ludwig Feuerbach, la cual se estableció como una crítica a la filosofía clásica alemana; es decir, al idealismo trascendental de Emmanuel Kant y especialmente al idealismo lógico de Friedrich Hegel. La doctrina filosófica de ambos pensadores se apoyó, en última instancia, en una entidad no verificable empíricamente y por tanto, metafísica, que correspondía en el caso de Kant a un Yo Trascendental o Mente Universal, y al “Espíritu Absoluto” en el caso de Hegel; Engels señaló en *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*:

La historia, al igual que el conocimiento, no puede encontrar jamás su remanente definitivo en un estado ideal perfecto de la humanidad; una sociedad perfecta, un “Estado” perfecto; son cosas que sólo pueden existir en la imaginación; por el contrario: todos los estadios históricos que se suceden no son más que otras tantas fases transitorias en el proceso infinito de la sociedad humana⁴².

⁴² Friedrich Engels, Karl Marx, *Ideología Alemana, Leonard Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana, Tesis sobre Feueurbach*, pág. 149.

Sin embargo, Feuerbach se mantuvo en la línea del materialismo mecanicista, al considerar que la relación sujeto-objeto es dominada por el objeto, en tanto elemento que existe en el mundo objetivo independientemente del sujeto, donde el sujeto adquiere un papel pasivo frente a éste. Marx criticó lo anterior en la primera tesis sobre Feuerbach, donde señaló que

El defecto fundamental de todo el materialismo anterior -incluyendo el de Feuerbach- es que sólo concibe al objeto, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de *objeto (objekt)* o de *contemplación*, pero no como *actividad sensorial humana*, como *práctica*, no de un modo subjetivo⁴³.

Marx concibió al sujeto cognoscente como una entidad activa, de igual manera que el idealismo en oposición al materialismo mecanicista, pero estableciendo una diferencia, pues consideró al lado activo del idealismo como una abstracción, alejado de la actividad sensorial.

Otro fallo de la concepción naturalista es el considerar que la cognición es posible en tanto que todos los seres humanos poseen organismos semejantes; es decir, una conformación externa análoga. De lo anterior se desprenden dos limitantes, la primera relacionada con la imposibilidad del naturalismo de explicar la cognición humana, y la segunda referida a la experiencia del sujeto como entidad individual.

Sobre la primera limitante, Adam Schaff, refiere al papel del lenguaje en la comunicación humana, considerándolo como mediador en el proceso de cognición entre el sujeto y el objeto, señala que la "*comprensión del contenido de los enunciados y por lo tanto, capacidad de pensar analíticamente*"⁴⁴ no puede ser explicada desde la analogía externa de los organismos, ya que presupone un principio supra empírico, lo cual termina por colocar al naturalismo en el terreno del trascendentalismo al aceptar una entidad metafísica como mediadora.

⁴³ Friedrich Engels, Karl Marx, *Op. Cit.*, pág. 225.

⁴⁴ Adam Schaff, *Introducción a la Semántica*, pág. 145.

Respecto a la segunda limitante, si bien el mundo objetivo existe fuera del sujeto cognoscente, al momento de ser aprehendido por éste, entra en juego el proceso de la cognición mediado por el lenguaje, el cual da como resultado una experiencia individual. Esto también debido a que si bien los órganos de percepción son análogos, no son iguales y la carga simbólica de las impresiones que estos producen variará entre los individuos.

Aunque Marx y Engels rechazan al idealismo alemán, al cual se puede identificar con el trascendentalismo (que abarca las posturas desarrolladas en el apartado 1.1.1., racionalismo, apriorismo, subjetivismo, idealismo y trascendentalismo), sí retoman buena parte del idealismo de Hegel, pero lo adaptan al materialismo. Dicho idealismo no consideraba a las ideas como abstracciones de los objetos del mundo objetivo, sino que éste mundo objetivo es la realización material de una idea existente con antelación al mundo, donde en el transcurso de la historia, estas ideas se van revelando.

Como Hegel no puede explicar el origen de dicha idea preexistente, Marx y Engels rechazan dicha postura, señalándola como metafísica y no filosófica. Sin embargo, recuperan dos elementos importantes de la teoría hegeliana: su filosofía de la historia y la dialéctica; ambas asociadas entre sí. La dialéctica hegeliana, alejada de la platónica en tanto que no plantea al mundo objetivo como la forma de conocer al mundo de las ideas, es retomada por Marx y establecida por este como la forma de conocer el mundo objetivo y construir la realidad, “pero este conocimiento no debe construirse previamente a la vinculación con el objeto, sino que debe desprenderse del objeto mismo”⁴⁵, convirtiéndose la dialéctica en la historia misma, y no un método para conocerla.

El papel activo del sujeto cognoscente no radica, dentro de la filosofía de Marx, en el hecho de que este construya el mundo objetivo; ya que esta última existe independientemente del sujeto, sino en que éste construye una imagen de

⁴⁵ Gabriel Gutiérrez Pantoja, *Op. Cit.*, pág. 211.

la realidad a partir de la *praxis*. Dicha praxis se relaciona con la tesis XI de Feuerbach, en la cual Marx expresa que “los filósofos no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de *transformarlo*”⁴⁶.

La otra gran aportación de Marx, considerada por Adam Schaff como la principal aportación de este autor, fue “*la interpretación de la vida espiritual del hombre y del producto de su vida espiritual desde el punto de vista social y, en consecuencia histórico*”⁴⁷. Este aspecto histórico-social tiene que ver también con la praxis, donde el sujeto, no como ser individual sino como ser social, y a partir de su realidad social y de la realidad construye la imagen de la misma, transformando así su realidad social y el mundo objetivo.

En resumen, para la postura materialista histórico-dialéctica la realidad es la construcción activa que hace el sujeto cognoscente del mundo objetivo que existe independientemente de la percepción de éste, y es la praxis la que le llevará a conocer e incluso a transformar y construir una imagen del mismo, pero no construirá la realidad de manera subjetiva, sino de manera objetiva, partiendo del mundo objetivo y como un ejercicio de acción social (ver Tabla 1). Ésta será la concepción de realidad a utilizar como marco referencial en la presente disertación, puesto que retoma el aspecto de objetividad, subordinado al sujeto en la postura trascendentalista, pero aceptando un entorno socialmente dado, que ignora la postura naturalista.

⁴⁶ Karl Marx, Friedrich Engels, *Op. Cit.*, pág. 229.

⁴⁷ Adam Schaff, *Op. Cit.*, pág. 149.

Tabla 1. Las diferentes posturas y sus concepciones de cómo se construye la realidad.

Postura	Corrientes con las que se identifica	Algunos exponentes	Cómo se construye la realidad
Trascendentalista	Racionalismo Trascendentalismo Apriorismo Subjetivismo Idealismo Fenomenalismo	Parménides Platón San Agustín de Hipona René Descartes Emmanuel Kant Friedrich Hegel	El individuo es quien construye la realidad a partir de las ideas, que es la conceptualización del mundo objetivo. Las percepciones sensibles y la experiencia empírica son negadas o en su defecto subordinadas a la razón, el pensamiento y las ideas, mientras que la realidad parte del individuo, pero independientemente del mundo objetivo.
Naturalista	Empirismo Intelectualismo Objetivismo Realismo Materialismo	Aristóteles Santo Tomás de Aquino Francis Bacon John Locke Ludwig Feuerbach	El individuo el que construye la realidad a partir de la experiencia empírica y de lo que existe independientemente de su quehacer racional, siempre subordinado a los sentidos. El mundo objetivo, las percepciones sensibles y la experiencia empírica son ponderadas por encima de la razón y las ideas, y la realidad es más por el mundo objetivo que por el individuo.
Materialista histórica-dialéctica	Idealismo Materialismo	Karl Marx Friedrich Engels	La realidad es la construcción activa que hace el sujeto cognoscente del mundo objetivo que existe independientemente de la percepción de éste, y es la praxis la que le llevará a conocer e incluso a transformar y construir una imagen del mismo, pero no construirá la realidad de manera subjetiva, sino de manera objetiva, partiendo del mundo objetivo y como un ejercicio de acción social.

1.2. Más Extraño que la Realidad

Es una práctica recurrente para el sentido común definir a las cosas por su opuesto, o en todo caso, por lo que no son. Definir el “nosotros” mediante los “otros” es el proceso de construcción de identidad, en apariencia, más fácil. Sin embargo, el sentido común no logra salir airoso de las contradicciones y vericuetos que él mismo crea.

Es necesario evitar caer en la tentación de utilizar la definición de realidad ya establecida para definir qué es la ficción en contraposición a la primera. Empero, la ficción como discurso cinematográfico se opone, al menos en una primera aproximación al discurso cinematográfico documental. Siendo así, el documental presenta o recrea (dramatiza) seres, lugares y hechos que sucedieron en la realidad, se puede asumir que por oposición “una obra de ficción presenta seres, lugares o hechos imaginarios”⁴⁸. Por otra parte, en el documental “el autor no se limita a tomar nota de unos hechos con la cámara, sino que filma a partir de un guión previo muy elaborado bajo una intencionalidad determinada, esto es, bajo su punto de vista”⁴⁹.

Pensando, por ejemplo en *Lo que el Viento se Llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Flemming, 1939), se puede asumir que su protagonista Scarlett O’Hara, su



Fotograma 2. Scarlett y Rhett escapan de Atlanta en *Lo que el viento se llevó*

hacienda algodонера en Tara o su escape de Atlanta durante la invasión yankee (Fotograma 2) no sucedieron en la realidad, y ambos son una creación literaria (pues se basa en el libro homónimo de Margaret Mitchell) y/o cinematográfica. Pero los mismos autores de la cita anterior establecen que “si una película es de ficción, no significa que esté completamente

desligada de la realidad. En primer lugar, no todo lo que se muestra o sugiere en una obra de ficción necesita ser imaginario”⁵⁰.

Retomando el ejemplo de *Lo que el Viento se Llevó*, si bien Scarlett O’Hara no existió, si lo hizo una sociedad en la que la clase terrateniente tuvo lugar y a la

⁴⁸ David Bordwell, Kristin Thompson, *Arte Cinematográfico*, pág. 112.

⁴⁹ Montserrat Huguet, *La memoria visual de la historia reciente*, en Gloria Camarero, et. al., *La Mirada que Habla, Cine e Ideologías*, pág. 21.

⁵⁰ David Bordwell, Krsitin Thompson, *Op. Cit.*, pág. 112.

cual pertenecía el personaje ficticio de Scarlett; las haciendas algodonerías del sureste de los Estados Unidos eran una constante previa a la Guerra de Secesión, como lo era Tara; finalmente el éxodo de las ciudades confederadas devastadas como Atlanta o Georgia, también ocurrieron en la realidad, aunque la huida de Scarlett O'Hara y Rhett Butler tal cual, nunca sucedió. Podemos decir que la realidad socio-cultural e histórico-geográfica es utilizada para proporcionar un contexto a la ficción creada.

La cuestión entonces es hasta donde llegan el mundo objetivo y la realidad en la ficción, a lo que Bordwell y Thompson señalan que “las cintas de ficción se unen a la realidad de otra manera: a menudo formulan un comentario sobre el mundo real”⁵¹ debido a que el filme de ficción, y en general todas las obras de ficción (literaria, pictórica) “recrea(n) sus eventos, los cuales se diseñan, planean, ensayan y filman una y otra vez”⁵². Si tomamos como ejemplo *Los Girasoles* de Vincent Van Gogh o *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, es posible establecer cómo ambas obras logran hacer un comentario de la realidad; mientras que *Los Girasoles* da una perspectiva pictórica de una naturaleza muerta que existe en el mundo físico y construye una realidad pictórica, *Romeo y Julieta* reflexiona sobre lo complicado de las relaciones amorosas en una determinada época y sociedad cuando éstas son insertadas en el contexto de las relaciones de parentesco, situación que podría pasar en el mundo objetivo.

Pero, ¿qué sucede si se piensa en obras como la novela de ciencia ficción de Aldous Huxley *Un Mundo Feliz* o en la película *La Guerra de las Galaxias* (Star Wars, George Lucas, 1977)? La realidad en la que se ambienta la obra de Huxley no existe en el mundo objetivo y, sin embargo, es construida a partir de referentes de éste, de la época en la que el autor escribió la obra, en los cuales es recreada la obra, es decir la realidad de Aldous Huxley; por otra parte, la obra de es una dura crítica al desarrollo científico y las consecuencias que éste podría tener en la

⁵¹ David Bordwell, Kristin Thompson, *Op. Cit.*, pág. 112.

⁵² *Ibidem*, pág. 113.

sociedad, debido a que la novela presenta una sociedad deshumanizada y reproductivamente prefabricada, incapaz de establecer un contacto significativo entre los individuos que la componen.

Por su parte, aunque el universo creado por George Lucas en *La Guerra de las Galaxias* puede ser descrito como ficticio o paralelo, parte de elementos de nuestro mundo objetivo y nuestra realidad, como lo puede ser el planeta *Tatooine* donde se desarrolla buena parte de la historia, o las naves espaciales de ataque construidas a escala; por otra parte, la cinta de Lucas, en tanto universo paralelo, reflexiona sobre el desarrollo de los procesos políticos en el contexto de un régimen dictatorial.

Al respecto, Mario Vargas Llosa señala, reflexionado sobre la literatura, que “las novelas mienten [...] pero esa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta”⁵³. La ficción no es entonces una mera imitación de la realidad y del mundo objetivo, sino que se convierte en una reconstrucción y reflexión sobre los mismos, dado que “no se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo”⁵⁴. Esto implica, al menos desde una lectura materialista histórico-dialéctica, una praxis, una intención de modificar la realidad en tanto construcción de la imagen del mundo objetivo, en el caso de las novelas y las ficciones en general a partir de una reconstrucción de la misma.

Continuando con la relación entre ficción, documental y realidad, Étienne Souriau señala que “un documental se define como la presentación de seres o cosas existentes positivamente en la realidad afílmica’, mientras que la ficción crea un mundo completo, aunque pueda parecerse al nuestro”⁵⁵. El término “positivamente” refiere a la capacidad de dichos seres y cosas para ser

⁵³ Mario Vargas Llosa, *La Verdad de las Mentiras* en <http://www.hacer.org/pdf/VargasLlosa07.pdf>, pág. 3.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 5.

⁵⁵ Étienne Souriau, *El Universo Fílmico* en André Gaudreault, François Just, *El Relato Cinematográfico*, pág. 42.

comprobados empíricamente como existentes. También señala que la ficción tiene la facultad de crear un mundo completo, semejante al de la realidad; es importante señalar el empleo del artículo indeterminado “un” para referir a la creación de la ficción, no de un “el”, artículo determinado.

Este matiz implica que la ficción, no sólo la cinematográfica, sino la ficción en general, crea un mundo propio, que tiene cierto parecido con el mundo objetivo y la realidad porque bien lo recrea, como señalábamos con antelación, o lo contextualiza con elementos del mundo objetivo o es una alegoría del mismo. Resulta equivalente decir que la ficción recrea la realidad, o en términos de Adam Schaff, construye una imagen de la realidad. En este sentido, la aportación de Souriau es la incorporación del término “diégesis”, al cual define como “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción”⁵⁶. Lo anterior se relaciona con la capacidad de la ficción de crear un mundo posible, un sistema organizado con sus propias reglas, que si bien parte de la realidad, no es la realidad misma, sino una construcción de la imagen de dicha realidad.

Otro binomio que puede ayudar a definir lo que es la ficción, a través de la realidad, es la ausencia/presencia de los sujetos, objetos, lugares y acontecimientos presentados en la narrativa de la ficción. En referencia al cine, Susan Hayward establece:

El cine hace presente la ausencia; lo que está ausente se hace presente. Sin embargo, el cine es una ilusión. Es también una ilusión temporal en la cual la narrativa de la película se desarrolla en el presente, aunque la totalidad del texto fílmico es prefabricada (el pasado es hecho presente). El cine construye una “realidad” de imágenes y sonidos seleccionados.^{57*}

⁵⁶ Étienne Souriau, *El Universo Fílmico* en André Gaudreault, François Just, *El Relato Cinematográfico*, pág. 43.

⁵⁷ Susan Hayward, *Cinema Studies, the Key Concepts*, pág. 3.

* “Cinema makes absence presence; what is absent is made present. Thus, cinema is about illusion. It is also about temporal illusion in that the film’s narrative unfolds in the present even

Presencia podría explicarse como aquello que en el presente aparece en el mundo objetivo, y que por tanto, existe; en cambio, la ausencia es aquello que en el presente no está, pero que estuvo o podría estar en el mundo objetivo. La ficción es entonces hacer presente algo real en el mundo objetivo, que de otra forma estaría ausente en éste del momento en que la ficción se desarrolla. En el caso concreto del discurso cinematográfico de ficción, se puede decir que es real aquello que es plasmado en el celuloide; los actores que interpretan a los personajes, los objetos y las locaciones son reales en tanto que existen o existieron objetivamente. Incluso las recreaciones son reales en tanto que existieron en la realidad objetiva.

Esto, sin embargo, no se traduce en que lo plasmado en la realidad fílmica sea la realidad *per se*, simplemente se dice que parte de ésta. “En las películas la vida se duplica –la pantalla es como un espejo en que se repite la realidad exterior- [...] imposible distinguir en el cine entre lo que es una ‘simple’ repetición de la realidad externa o lo que se le añade de forma ‘ficticia’”⁵⁸. No obstante, la vida, el mundo objetivo no es duplicado en la ficción; más bien es reconstruido como una imagen (en el caso del cine, planos) del mismo. Al ser una reconstrucción de la realidad, que a su vez es una construcción del mundo objetivo, todo lo que hay en ella pertenece al universo de la ficción, la diégesis.

Respecto de la diégesis, retomada como ya se señaló por Étienne Souriau, proviene de las clasificaciones narrativas de Platón, quien señala dos formas de contar una historia: la diégesis y la mimesis. La narrativa pura o simple corresponde a la diégesis y en ella el que “cuenta la historia” es el narrador; por su parte, la mimesis es una narración imitativa, donde el autor habla a través de sus personajes. “Para Platón, tanto la narración pura como la imitación teatral

though the entire filmic text is pre-fabricated (the past is made present). Cinema constructs a ‘reality’ out of selected images and sounds.”

⁵⁸ Anne Paech, Joachim Paech, *Gente en el Cine. Cine y Literatura Habla de Cine*, pág. 67-68.

presuponen la prioridad de la voz del poeta; en el drama, el poeta simplemente hace que su propio discurso parezca de otro”⁵⁹.

La ficción será entonces una construcción de la imagen de la realidad, cuyos elementos parten de ésta en mayor o menor medida, reflexionan sobre ésta, pero también tienen la intencionalidad última de modificarla. A diferencia del documental, en el caso del cine, la ficción no pretenderá dar cuenta del mundo objetivo como cualidad necesaria; aunque puede hacerlo, pero con la posibilidad de añadir elementos ficticios, dado que la característica de la ficción es ser precisamente una construcción de la imagen de la realidad.

Por otra parte, Carlos Fuentes considera que “la realidad más vasta, la que incluye no sólo al mundo objetivo, sino a la individualidad subjetiva y la individualidad colectiva”⁶⁰, es aquello de lo que se habla respecto del mundo objetivo, en combinación con la percepción personal y la social (*vid infra*, cap. 2). Pero esta realidad construida en la ficción, este mundo posible “añade algo a la realidad que antes no estaba ahí, y al hacerlo forma la realidad, pero una realidad que no es, muchas veces, inmediatamente perceptible o material”⁶¹, lo cual le añade un *telos* a la ficción. Esta finalidad de la ficción de modificar la realidad, intencional o no por parte del autor de una determinada ficción, le añade un elemento activo, una *praxis* a la construcción de ficciones como imágenes de la realidad.

Existen diversas posturas respecto a qué es la realidad y la forma en la que ésta es construida por el ser humano a partir del mundo objetivo que existe independientemente de la percepción del individuo, las cuales fueron agrupadas en una tríada. El primer grupo de posturas es de tipo trascendentalista que propone al sujeto cognoscente como el principal mediador en la gestación del conocimiento, subordinando la percepción sensorial a la gestación de ideas,

⁵⁹ David Bordwell, *La Narración en el Cine de Ficción*, pág. 16.

⁶⁰ Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, pág. 15.

⁶¹ *Ibidem*, pág. 17.

aceptando incluso las nociones de ideas innatas y de la existencia de una entidad superior que permite la gnosis; la realidad entonces es esbozada por el individuo.

Las de tipo naturalista consideran que los objetos cognoscibles configuran el conocimiento en los seres humanos, y es la experiencia empírica la que prevalece sobre la generación de ideas, asumiendo al sujeto cognoscente como una entidad pasiva, mero receptor de estímulos externos a él sobre los cuales tiene poca o ninguna reacción e intencionalidad.

Un tercer tipo de postura, la materialista histórico-dialéctica se ubica en medio de ambas, sin ser un intento de conciliación entre ellas y sí una visión crítica de ambas. Esta postura establece que el mundo objetivo “es”, independientemente de que sea o no percibida por el potencial sujeto cognoscente; sin embargo, el sujeto cognoscible construye su imagen del mundo objetivo, su realidad a partir de dichas impresiones empíricas e incluso lo hace con una finalidad; es decir, con un *telos*.

La realidad es la construcción de la imagen del mundo objetivo hecha por el sujeto cognoscente, y a partir de estas realidades se pueden construir ficciones que son por sí mismas construcciones de la imagen de la realidad o proyecciones sobre realidades posibles, entendiendo por imagen “un modelo de realidad”⁶², sin llevando el concepto “más allá de los productos de la comunicación visual y del arte: implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma, la conducta”⁶³. La ficción, en tanto imagen de la realidad, que a su vez es una imagen del mundo objetivo, posee “al menos dos componentes: la realidad que reproduce y el significado de esa realidad”⁶⁴; es decir, un ejercicio activo de construcción y modificación de la realidad.

⁶² Justo Villafañe, *Introducción a la Teoría de la Imagen*, pág. 39.

⁶³ *Ibidem*, pág. 29.

⁶⁴ Agustín García Matilla, Sra Osuna Acido, *La imagen. Análisis y representación de la realidad*, pág. 46.

Sin embargo, el cómo se edifican estas construcciones de la imagen de la realidad aparecen poco aterrizadas y lejanas de una relación con el discurso cinematográfico de ficción; planteado esto, puede establecerse que es a partir y gracias al lenguaje que se pueden esbozar y erigir dichas construcciones de la imagen de la realidad.

2. DE REPENTE, EL LENGUAJE Y EL DISCURSO

“El lenguaje es el vestido de los pensamientos”.

Samuel Johnson.

“Sólo hay mundo donde hay lenguaje”.

Martin Heidegger.

En el primer capítulo de la presente tesis se han establecido tres posturas a partir de las cuales se ha considerado cómo el sujeto cognoscente construye, no el mundo objetivo y los objetos que lo conforman, sino la imagen del mismo; es decir la realidad. Dentro del binomio sujeto-objeto, la tradición naturalista otorga primacía al objeto cognoscible; por su parte, la postura trascendentalista pondera al sujeto cognoscente; finalmente, la postura materialista-histórico-dialéctica habla de una relación bidireccional entre ambos elementos, donde el objeto existe independientemente de la percepción del sujeto, pero este último tiene un papel activo en la aprehensión del primero, a partir del cual construye la realidad.

Empero esta construcción de la realidad no se da por sí misma. Entre el mundo objetivo y la construcción de la realidad media el lenguaje, que es por sí mismo una construcción del mundo objetivo a partir de una determinada realidad. El cómo lo hace, sin embargo, corresponde con la postura que se tome sobre el juego sujeto-objeto en la construcción de la realidad. Así, le corresponde a los enfoques naturalista, trascendentalista y materialista histórico-dialéctico una concepción diferenciada derivada de sus propios sistemas de lo que es el lenguaje y cómo ayuda éste a construir la imagen de la realidad. Por otra parte, existen diferentes tipos de lenguajes, dentro de los cuales se encuentra el lenguaje cinematográfico, aunque la relación entre estos no siempre es clara, especialmente entre los conceptos de lenguaje, lenguaje fónico y el resto de los lenguajes.

Para poder construir la realidad, el lenguaje debe articular las partes que lo conforman, de tal manera que le permitan comunicar algo. Esta articulación es el discurso. Dependiendo del lenguaje, será el tipo de discurso o discursos que se pueden elaborar. Dentro del lenguaje cinematográfico existen varios tipos de discursos, entre ellos el documental y el de ficción, aparentemente opuestos entre sí, aunque ambos buscan construir una imagen de la realidad, partiendo de la realidad y el mundo objetivo, pero con diferentes tratamientos de éstos.

2.1. Érase una vez el lenguaje

El padre de la lingüística, Ferdinand de Saussure establece que en “el fenómeno total que representa el lenguaje,” hay “dos factores: la lengua y el habla”⁶⁵. Sin embargo, la concepción que el lingüista ginebrino tiene de lenguaje, corresponde a la noción de lenguaje fónico, uno construido a partir de lo que él mismo denomina signo lingüístico. Por otra parte, Saussure señala que “la lengua es para nosotros el lenguaje menos el habla. La lengua es el conjunto de los hábitos lingüísticos que permiten al sujeto comprender y hacerse comprender”⁶⁶, lo cual implica que gracias a la lengua el ser humano puede comunicarse con otros individuos.

Sin embargo, la condición *sine qua non* de la lengua es una masa parlante⁶⁷, una comunidad de individuos que posean este código común que es la lengua. La lengua se convierte en la apropiación social hecha por una masa hablante del lenguaje fónico, mientras que el habla es la apropiación que el individuo hace del lenguaje fónico y de la lengua dentro de una masa parlante. El origen y utilidad del lenguaje fónico no son, empero, establecidos por el autor a lo largo de su obra.

La condición necesaria de la comunicación humana es el empleo del lenguaje, debido a que su uso es facultad exclusiva del ser humano. Varias son

⁶⁵ Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, pág. 149.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

las afirmaciones que postulan lo anterior, cómo la de Edward Sapire, que señala: “el lenguaje es un método exclusivamente humano, y no instintivo, de comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema de símbolos de manera deliberada”⁶⁸. Sin embargo, la mayor parte de las afirmaciones y de los autores no establecen, o lo hacen de manera parcializada, la razón por la cual es posible esta comunicación a partir del lenguaje.

Adam Schaff reflexiona sobre la importancia del estudio de la comunicación y del lenguaje en el quehacer científico contemporáneo, y establece que los estudios que problematizan sobre el lenguaje son escasos debido a que en tanto fenómeno cotidiano, la comunicación es dada por hecho. Schaff señala la controversia histórica entre dos concepciones diferenciadas y opuestas entre sí: el trascendentalismo y el naturalismo.

Respecto de la concepción trascendentalista del proceso de la comunicación humana, Schaff establece principalmente como sus bases filosóficas el pensamiento platónico, el kantismo y el neokantismo. De acuerdo con esta postura, la posibilidad de la comunicación surge gracias a que

1) la verdadera comunicación es directa (el motivo platónico), y 2) hay en su raíz una comunidad metafísica específica, formada por el ‘yo trascendental’ o por una ‘mente universal’, en la que participan las mentes individuales de una manera u otra, o de la cual son partes.⁶⁹

Para la concepción trascendentalista no es el lenguaje el factor que permite la comunicación humana, sino una entidad metafísica común a todos los seres humanos, llamada “yo trascendental” o “mente universal”. El problema de la postura trascendentalista radica en su incapacidad para demostrar empíricamente

⁶⁸ Víctor Miguel Niño Rojas, *Semiótica y Lingüística Aplicadas al Español*, pág.98.

⁶⁹ Adam Schaff, *Introducción a la Semántica*, pág. 137.

la existencia de semejante entidad metafísica y supraindividual, por lo que ésta debe aceptarse incorporando al “yo trascendental” o la “mente universal” *a priori*.

La concepción naturalista, inspirada en el conductismo, fundamenta como principal tesis de la posibilidad de la comunicación humana que “los individuos pueden comunicarse [...], porque tienen una estructura física e intelectual análoga y tiene que ver una realidad que es común a todos”⁷⁰, lo que le permite a los individuos, de acuerdo con esta postura, experimentar estados mentales análogos. Lo que se vuelve importante para comprender la función del lenguaje en el proceso de la comunicación en esta postura es la conducta humana. Sin embargo, la comunicación humana conlleva una comprensión del contenido de aquello que es comunicado, situación vagamente explicada a partir de la semejanza de las estructuras fisiológicas que permiten la comunicación humana (lengua, paladar, pulmones, etcétera) y la realidad común a todos los seres humanos.

Así, la concepción naturalista incurre en un error parecido al de la concepción trascendentalista, al suponer, *a priori*, la existencia de dicha realidad común a todos los individuos. Si dicha realidad fuese común a los individuos, no existirían las diferentes lenguas naturales; es decir, las apropiaciones sociales del lenguaje, y se hablaría sólo de “hablas” o apropiaciones individuales del lenguaje hechas a partir de la supuesta analogía de estructuras fisiológicas y de una realidad común.

Adam Schaff busca establecer los fundamentos para una formulación marxista del problema de la comunicación humana, la cual ha sido señalada en la presente tesis como la concepción materialista-histórica-dialéctica. De acuerdo con Schaff, lo que permite la comunicación humana es la pertenencia del individuo a una sociedad y la fuerza que ésta ejerce sobre él. Según el autor polaco “la interpretación de la vida espiritual del hombre y del producto de su vida espiritual

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 141.

desde el punto de vista social y, en consecuencia, histórico, es la aportación innegable e inmensa del marxismo a la investigación social”⁷¹.

El individuo es un producto del grupo social al cual pertenece, así como las distintas manifestaciones de su vida en dicho grupo. El lenguaje es entonces un producto social, elaborado con la finalidad de permitir la comunicación entre los seres humanos. En el ámbito social, el lenguaje es una de las creaciones humanas que junto con el mito, son consideradas por Ernst Cassirer como una de las primeras manifestaciones culturales de la vida social del hombre, pues “ambos se hallan basados en una experiencia muy general y primitiva de la humanidad, de naturaleza más bien social que física”⁷². La apropiación social del lenguaje, como ya se ha dicho, es la lengua, manifestada en las lenguas naturales; por su parte, la apropiación que cada grupo humano hace del mito son las distintas mitologías.

La semejanza entre los individuos “se adquiere por la crianza en sociedad, posesionándose de su legado histórico principalmente por medio del *lenguaje*”⁷³. Es decir, el lenguaje no sólo se crea socialmente, sino que también se transmite socialmente, y no se origina por un ser trascendental o por la sola semejanza de estructuras fisiológicas. Lo que permite que el lenguaje sea transmisible socialmente a partir de las lenguas naturales en los diferentes grupos sociales, es su carácter convencional. El mismo autor, considera al lenguaje como “un producto *social*, [...] relacionado con la *praxis social*” siendo el lenguaje uno de “los elementos más atados a la tradición y más opuestos a toda modificación”⁷⁴. Así, se considera al lenguaje no sólo como el resultado de una mera convención social, sino como un producto de la sociedad cuya finalidad es de tipo utilitario. Schaff también establece la transmisión social del lenguaje al señalar que el lenguaje:

⁷¹ *Ibidem*, pág. 150.

⁷² Ernst Cassirer, *Antropología Filosófica*, pág. 167.

⁷³ Adam Schaff, *Introducción a la Semántica*, pág. 152.

⁷⁴ Adam Schaff, *Lenguaje y Conocimiento*, pág. 216.

impone una percepción del mundo dentro del desarrollo ontogenético del modelo del individuo y de las estructuras típicas, que se forman en la experiencia filogenética de la humanidad y que se transmiten a través de la educación siempre lingüísticamente condicionada de sujeto a sujeto.⁷⁵

El lenguaje fónico es lo que permite la comunicación entre los seres humanos. Desde su elemento básico, el signo lingüístico, se manifiesta su aspecto social (significado) y su aspecto individual (significante), así como en la apropiación que la masa hablante o el individuo hacen del lenguaje (lengua y habla, respectivamente). La lengua, como apropiación social del lenguaje fónico y por ende del lenguaje, es construida a partir de convenciones, mismas que son aprehendidas, implícita o explícitamente por el individuo a partir de la transmisión en sociedad del lenguaje, la cual además resulta ser la transmisión de la cultura e historia de un determinado grupo humano. Finalmente, esta apropiación social del lenguaje es un producto que la misma sociedad crea y que tiene como finalidad la supervivencia del grupo, lo cual explica la praxis del lenguaje.

Tabla 2. Concepción del lenguaje en las diferentes posturas.

Postura	Corrientes con las que se identifica
Trascendentalista	El lenguaje es posible gracias a la existencia de una entidad metafísica supraindividual que permite la aprehensión de dicho lenguaje.
Naturalista	El lenguaje es aprehendido debido a una realidad común a todos los seres humanos, así como la similitud de las estructuras fisiológicas que facultan la utilización del lenguaje.
Materialista histórica-dialéctica	El lenguaje es construido, aprehendido y transmitido socialmente, gracias a una <i>praxis</i> que permite construir la imagen de la realidad para posteriormente modificarla a partir del lenguaje.

2.1.1. La Lengua y sus Hermanas

El lenguaje cinematográfico funciona como sustitutivo del fónico, que es el lenguaje por excelencia. En una relación dialéctica, a partir de la realidad se edifican el lenguaje fónico, y por ende el cinematográfico, como construcciones de

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 217.

la imagen de la realidad y, a su vez, a partir del fónico y del cinematográfico pueden elaborarse imágenes de la realidad o construirse realidades alternas.

Partiendo de la postura de Saussure, Émile de Benveniste habla sobre la relación entre los lenguajes y la realidad (lo que en esta tesis equivale al mencionado mundo objetivo) al señalar que “en relación con una misma realidad, todas las denominaciones tienen igual valor; el que existan es, pues, prueba de que ninguna de ellas puede pretender al absoluto de la denominación en sí”⁷⁶. A partir de la anterior afirmación se puede señalar que las denominaciones o diferentes lenguajes poseen el mismo valor no por su complejidad intrínseca, sino porque ninguna de ellas puede abarcar o construir de manera total la imagen del mundo objetivo. Así, aunque el lenguaje fónico sea el lenguaje por excelencia y los demás lenguajes sean sustitutivos de éste, todos tienen el mismo valor puesto que ninguno puede construir la totalidad del mundo objetivo, dado que una supuesta construcción total de éste, implicaría que dicha construcción es el mundo objetivo mismo y no una de las múltiples realidades que construyen a éste.

Sobre esta multiplicidad de lenguajes, y por ende, de signos que los integran, criticando la concepción de los signos de Charles Sanders Peirce (quien no los agrupaba en sistemas o lenguajes), Benveniste señala que “los signos no pueden funcionar idénticamente ni participar de un sistema único. Habrá que constituir varios sistemas de signos, y entre estos sistemas explicitar una relación de diferencia y de analogía”⁷⁷. Estos diferentes sistemas de signos, al poseer entre ellos una relación de diferencia y analogía, son equivalentes entre sí en un determinado punto, más no iguales o idénticos.

A propósito de los diferentes tipos de lenguajes, Adam Schaff señala que “existen ‘lenguajes’ que en realidad son productos de convenciones más o menos arbitrarias, como ciertos códigos de señales [...], lenguajes cifrados, el lenguaje de

⁷⁶ Émile de Benveniste, *Problemas de Lingüística General*, pág. 51.

⁷⁷ Émile de Benveniste, *Problemas de Lingüística General II*, pág. 49.

gestos de los sordomudos, [...]”⁷⁸. Estos diferentes sistemas de signos o códigos integran los diferentes lenguajes, donde cada lenguaje es “un sistema de signos usado en la comunicación humana”⁷⁹. Así, todos los lenguajes, permiten la comunicación entre los seres humanos. Empero, un lenguaje no sólo es una herramienta utilizada para facultar la comunicación humana, también es una sistema de signos que permite la construcción de la realidad y por consiguiente del mundo objetivo.

La diferencia entre el lenguaje fónico y los otros lenguajes sustitativos radica en que “los lenguajes artificiales están contruidos siempre sobre la base de los naturales y sólo sobre esa base son posibles y comprensibles”⁸⁰. Por lenguajes naturales Adam Schaff entiende las diferentes apropiaciones sociales del lenguaje fónico, es decir, las diferentes lenguas, mientras que “lenguajes artificiales” refiere a todos los demás sistemas de códigos que permiten la comunicación humana, los lenguajes sustitativos del lenguaje fónico. Ahora bien, son lenguajes sustitativos en tanto que son elaborados “artificialmente” a partir de los lenguajes naturales, y para ser aprehendidos es necesario partir de una lengua o lenguaje natural. Sobre esto, el autor señala que “las convenciones empleadas en la construcción de los diferentes lenguajes [...] se basan en lenguajes naturales existentes y no serían posibles sin ellos”⁸¹.

2.1.2. El lenguaje, la realidad, la construcción de su imagen y la ficción

Ernst Cassirer es uno de los autores que considera al lenguaje como el creador del mundo objetivo. Partiendo del desamparo original en el cual el hombre primitivo se encontraba, “rodeado por toda suerte de peligros visibles e invisibles, que no espera vencer por meros medios físicos”⁸². Así surge lo que Cassirer llama

⁷⁸ AdamSchaff, *Introducción a la Semántica*, pág. 86.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ *Ibidem*, pág. 87.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Ernst Cassirer, *Op. Cit.*, pág. 168.

“la palabra mágica”, la cual era una pretensión del hombre por subordinar la naturaleza a sus deseos.

La crítica establecida por Ernst Cassirer sobre la función del lenguaje como mera reproducción del mundo objetivo se apoya en la idea de que una de estas “copias” eventualmente será mejor que la otra. Empero, “si atribuimos al lenguaje una función productiva y constructiva mejor que una función meramente reproductora, nuestro juicio será bien diferente”⁸³, el lenguaje será la producción y la construcción del mundo objetivo mismo, lo cual se ajusta bien con el *corpus* teórico enarbolado por Cassirer, en donde “todas las formas del lenguaje humano son perfectas en el sentido en que logran expresar sentimientos y pensamientos humanos en forma clara y apropiada”⁸⁴, y señala que el sistema de las lenguas naturales “no es de sonidos o de signos sino de perspectivas cósmicas o visiones del mundo (*Weltansichten*); un lenguaje no es, sencillamente, un agregado mecánico de términos”⁸⁵.

De lo anterior puede decirse que toda lengua natural, e incluso todo lenguaje, son cosmovisiones distintas que producen y construyen la realidad a partir de sistemas distintos encargados de expresar emociones y pensamientos. Para Cassirer el lenguaje es el instrumento que faculta la captación del mundo objetivo, en tanto que el lenguaje regula el resto de las actividades humanas, condicionadas por su vida social y cultural.

Otras concepciones del lenguaje lo establecen como “la facultad (o la capacidad global) del hombre para representar la realidad, desarrollar el pensamiento y comunicarse a través de cualquier sistema de símbolos o signos”⁸⁶. El lenguaje deja de tener un papel activo en la construcción de la realidad y se

⁸³ *Ibidem*, pág. 197.

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 194.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 182.

⁸⁶ Victor Manuel Niño Rojas, *Op.Cit.*, pág. 98.

convierte en un mero representante de la misma; es decir, el lenguaje se convierte en una entidad pasiva respecto a la labor activa de la realidad sobre él.

Sobre la relación que existe entre el lenguaje y la realidad, Adam Schaff entiende “realidad como clase de objetos *sobre* los que hablamos y que se caracterizan porque existen fuera e independientemente de nosotros; es decir, objetivamente”⁸⁷. A partir de esto puede deducirse, aunque posteriormente se harán ciertos matices, que al utilizar el lenguaje, de alguna forma, se hace referencia al mundo objetivo que existe independientemente del hombre. Sin embargo, respecto de este mundo objetivo, el lenguaje no es una entidad completamente pasiva, al considerar que el lenguaje *crea* nuestra realidad. Así, el lenguaje no crea el mundo objetivo tal cual, pero sí una imagen del mismo, la realidad, que es una construcción activa del mundo objetivo.

Respecto a la concepción empleada por Cassirer en la cual cada lengua natural es una cosmovisión por sí misma, Schaff considera que “el lenguaje contiene una visión determinada del mundo” que “determina la forma de nuestra percepción y concepción de la realidad. Por tanto, en ese sentido, el lenguaje *crea* nuestra imagen de la realidad, nos impone dicha imagen”⁸⁸. El mundo objetivo, existente fuera del individuo, es abstraído y aprehendido a partir del lenguaje, y así es como se constituye una determinada imagen de la realidad creada gracias a las diferentes lenguas naturales.

Para Schaff, lenguaje y pensamiento son parte de un mismo proceso en el cual uno no existe sin el otro. Ambos son interdependientes, formados a lo largo de la evolución filogenética de la humanidad, donde “el creador de la imagen del mundo es, él mismo, un producto de este mundo”⁸⁹. Al decir que el lenguaje es un producto, Schaff implica que el lenguaje se origina a partir de la realidad. Sin embargo, el lenguaje “no es una construcción de una convención arbitraria, ni

⁸⁷ Adam Schaff, *Lenguaje y Conocimiento*, pág. 209.

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 212.

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 215.

tampoco es un producto espontáneo de alguna función biológica, sino un producto *social*, que se halla genética y funcionalmente relacionado con la *praxis social*⁹⁰.

Cuando establece que el lenguaje no es una construcción de una convención *ad libitum*, Schaff critica la noción de arbitrariedad empleada por Carnap y Ajdukiewicz, quienes establecían la misma apoyados en el lenguaje matemático, dejando de lado su dependencia respecto del primero en su aprehensión, construcción y transmisión. Por otra parte, Schaff critica también las concepciones de tipo materialista al establecer que el lenguaje no es el resultado espontáneo de una función biológica, sino que surge en el seno de la vida social y se relaciona con la *praxis* de dicha sociedad.

Si bien el lenguaje crea la imagen de la realidad, esto no implica que dicha creación sea a voluntad de cada individuo, o que sea una capacidad innata al desarrollo ontogenético de dichos individuos (como considera Ernst Cassirer). Refiere, en cambio a una imposición de una determinada percepción del mundo dentro de dicho desarrollo⁹¹, transmitido a través del lenguaje de un sujeto a otro, en el seno de una comunidad lingüística y, por ende de un grupo humano.

Adam Schaff retoma a Karl Marx al establecer que éste “formuló la clara exigencia de introducir el factor *subjetivo*, relacionado con la *praxis* humana a la teoría del conocimiento”⁹². Este conocimiento, que parte del mundo objetivo, tiene un elemento subjetivo, en tanto originado de un individuo para ser construido, condicionado a su vez por los aparatos que le facultan la percepción de dicha realidad (los sentidos y el lenguaje). Al momento de percibir el mundo objetivo y construir la realidad, entra en juego la *praxis*, entendida como la acción dentro de la realidad del individuo, dado que, según el marxismo, la construcción del conocimiento conlleva un *telos*; es decir, una finalidad.

⁹⁰ *Ibidem*, pág. 216.

⁹¹ *Ibidem*, pág. 217.

⁹² *Ibidem*, pág. 230.

Por otra parte, Schaff no niega la existencia de diferentes percepciones del mundo objetivo o realidades y, por ende, diferentes lenguas naturales y aun cuando el mundo objetivo es uno, la percepción y construcción éste variará por la ubicación topográfica del factor subjetivo en el proceso del conocimiento; es decir, del sujeto cognoscente respecto del objeto cognoscible. No sólo la ubicación topográfica varía, sino también la topografía misma; existirán (y de hecho existen) una gran variedad de entornos desde los cuales el individuo puede comenzar a construir la realidad. Finalmente, la realidad es percibida de manera diferenciada entre los hombres debido a su desarrollo filogenético, o dicho de otro modo, a su propia subjetividad establecida a lo largo de su vida por su pertenencia específica a un grupo humano determinado.

Como ejemplo de esta importancia topográfica en la construcción de la imagen de la realidad a partir de las diferentes lenguas naturales, se hablará de los vocablos *xitomatl* del náhuatl y del vocablo castellano *vaca*. Antes y después del descubrimiento de América, y en concreto de la conquista de México-Tenochtitlán, los aztecas utilizaban el vocablo *xitomatl* para designar lo que hoy en día conocemos como jitomate. Previo a los eventos históricos anteriormente mencionados, no había en el castellano un vocablo para designar el jitomate en castellano porque no se conocía dicho fruto. El que no se conociese dicha planta por parte de la masa hablante del castellano, no implicaba que no existiera en el mundo objetivo; en todo caso, no existía en su realidad, reflejada en su lengua natural, es decir, la construcción de la imagen de la realidad que los hablantes del castellano tenían. Lo mismo puede decirse del vocablo castellano *vaca*, el cual no tenía un equivalente para el náhuatl debido a que en la realidad específica vivida por los antiguos aztecas, no existía tal objeto y por ende, no podía ser esbozado al interior de su lengua natural.

Respecto a los conceptos abstractos como la justicia, se puede establecer que estos no existen en el mundo objetivo. Empero, son nociones que parten de una realidad y que construyen la imagen del mundo objetivo en tanto que son

entidades lingüísticas. Los índices de la justicia son, *grosso modo*, la correcta distribución del trabajo, los recursos, premios y castigos de acuerdo a los méritos de los individuos dentro de un grupo. Estos índices presentes en la realidad objetiva (no carentes del elemento subjetivo) caracterizan la noción abstracta de justicia. La justicia misma es simbolizada en el mundo occidental mediante una mujer, con los ojos vendados y cargando una balanza; así varios elementos de la realidad objetiva sirven para esbozar un concepto abstracto que denota un determinado aspecto del mundo objetivo y que sirve para generar una determinada realidad.

Hace más de tres siglos, Robert Hooke, al observar en un microscopio simple un trozo de corcho se acuñó el término “célula” para referir a la unidad mínima de vida en el planeta Tierra⁹³. El hecho de que previo a este descubrimiento no se hubiese visto o tenido conocimiento de lo que era una célula, no implicaba que la célula no existiese en el mundo objetivo. Simplemente no estaba presente en la construcción de la imagen de la realidad del inglés como lengua natural en particular, y del lenguaje fónico en general.

Si bien el lenguaje ayuda a construir la imagen de la realidad, y por ende el conocimiento objetivo, la ficción es la creación de un mundo posible a partir del lenguaje. Así, desde de la construcción de la imagen de la realidad que es el lenguaje fónico y todos los otros lenguajes artificiales como el literario, el cinematográfico, pictórico, musical, etcétera, es posible crear una alegoría del mundo. El lenguaje, al ser una creación de la imagen de la realidad, es el que vincula a la realidad con la ficción, por eso, a partir del lenguaje y, por consiguiente de la realidad, se crea la ficción.

Como alegoría de la realidad y construcción de la imagen de ésta, “la ficcionalidad es [...] un sistema de representación que propone su lógica de mundo posible sujeta a la clase institucionalizada de discursos que forman el

⁹³ Helena Curtis, *et. al.*, *Biología*, pág. 118.

sistema de comunicación literaria”⁹⁴. Aunque la cita anterior refiere exclusivamente al lenguaje literario, el papel de la ficción en la construcción de un mundo posible es extensivo a diversos tipos de lenguaje. Como sistema de representación, las partes que conforman la ficción se articulan en un todo organizado que da una noción de verosimilitud y por ende de realismo (*vid infra* capítulo 3).

A partir de la realidad, con la mediación del lenguaje entre ésta y el mundo objetivo, se puede crear un mundo posible, similar al nuestro, como es el caso de esta descripción que hace Ernest Hemingway en *El Viejo y el Mar*: “el Sol se levantó tenuemente del mar y el viejo pudo ver los otros botes, bajitos en el agua, y bien hacia la costa, desplegados a través de la corriente”⁹⁵. Corresponda o no la anterior descripción a un lugar en específico, esta describe elementos que corresponden al mundo objetivo y a una determinada realidad, y a partir del lenguaje los recrea en una ficción; es decir, un mundo o una realidad posible.

Sucede que hay ficciones que construyen mundos posibles ajenos a nuestras realidades, como es el caso de la saga *La Guerra de las Galaxias* del director cinematográfico George Lucas, o en la novela *La Guerra de los Mundos* de Herbert George Wells, la cual relata una invasión al planeta Tierra perpetrada por los marcianos. Poniendo en contexto *La Guerra de los Mundos*, está comprobado científicamente que la vida no existía en Marte a finales del siglo XIX, cuando la novela es escrita y ambientada. Sin embargo, al asumir el pacto de no-realidad que hacen los lectores (en el caso del lenguaje literario) al momento de leer una novela de ficción, se toma por verosímil la situación planteada por H.G. Wells. Así, se acepta la existencia ficticia de un grupo de marcianos que invaden la tierra, descritos de la siguiente forma:

Aquellos que nunca han visto a un marciano apenas pueden imaginar el extraño horror de su aspecto. La peculiar boca con forma de V con su puntiagudo labio

⁹⁴ José María Pozuelo Ivancos en *Lengua, Sistema y Comunicación*, Juan Pedro Gómez, pág. 56.

⁹⁵ Ernest Hemingway, *El Viejo y el Mar*, pág. 28.

superior, la ausencia de pómulos y de una barbilla del labio inferior en forma de cuña...⁹⁶

Si bien los marcianos descritos de la forma hecha por H.G. Wells, probablemente no hayan existido nunca, lo cierto es que, para construirlos dentro de la ficción que es *La Guerra de los Mundos*, utilizó elementos de la realidad (en tanto construcción del mundo objetivo) para hacerlo, con la mediación del lenguaje, y más concretamente del lenguaje literario.

El lenguaje cinematográfico, en tanto lenguaje artificial, permite construir la imagen de una realidad y partiendo de esta construcción puede generar también ficciones. Para poder lograrlo, le es preciso al lenguaje cinematográfico y en general al lenguaje, articularse en una estructura y proceso al que se llamará discurso.

2.2. El Discurso del Lenguaje

De manera coloquial, el término discurso se concibe como un tipo de utilización del lenguaje, en el cual se reflexiona o se expone un determinado tema frente a un público a través del lenguaje oral. Otra noción, igualmente informal, refiere al discurso como una doctrina, punto de vista o ideología. Empero, según Teun A. Van Dijk, “el discurso es una forma de *uso del lenguaje*”⁹⁷. Lo anterior implica que el discurso es un tipo de acto comunicativo, en tanto que es una manera de emplear el lenguaje. Sin embargo, la anterior caracterización de lo que es el discurso sigue siendo ambigua.

El mismo autor señala que el discurso, en tanto “uso del lenguaje no se limita, por su puesto, al lenguaje hablado”⁹⁸; es decir, el discurso no es sólo una competencia exclusiva del lenguaje fónico, al que Van Dijk refiere como lenguaje

⁹⁶ Herbert George Wells, *La Guerra de los Mundos*, pág. 28.

⁹⁷ Teun A. Van Dijk, *El Discurso como Estructura y Proceso*, pág. 22.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 23.

hablado, sino que pueden existir diferentes tipos de discurso de acuerdo al tipo de lenguaje del que proceden. Así, hay un discurso pictórico emanado del lenguaje pictórico, un discurso literario para un lenguaje literario y un discurso cinematográfico surgido del lenguaje cinematográfico.

Para dejar en claro lo anterior, Van Dijk establece que en una conversación; es decir, en una situación exclusiva del lenguaje fónico, “participan los usuarios del lenguaje como hablantes o como receptores”⁹⁹, lo cual parece obvio, pero no lo es tanto cuando se habla del lenguaje escrito. Si al lenguaje hablado le corresponde la “conversación”, al escrito, de acuerdo con Van Dijk, le corresponde el término de “texto”, en donde “al igual que en las conversaciones, los textos también tienen ‘usuarios’, a saber, los autores y los lectores”¹⁰⁰. El autor además señala que pese a la ausencia de una interacción cara a cara entre el autor y el lector, como la existe en una conversación, hay un papel activo por parte del lector al momento de leer y comprender un texto.

Ahora bien, Van Dijk menciona que, si bien “el término ‘texto’ se aplica preferentemente al producto de la escritura, el término ‘conversación’ a menudo se aplica al producto del acto de hablar”¹⁰¹, ambas nociones son estudiadas por el análisis del discurso. Por ende, conversación y texto son dos formas en las cuales un discurso puede ser enarbolado. En el caso del lenguaje cinematográfico, al no haber una interacción cara a cara entre el director de la película y el espectador, se habla de un texto o, preferentemente, de un discurso cinematográfico.

El término “texto”, dentro del *corpus* teórico de Van Dijk, tiene una doble significación. Por una parte refiere al tipo de discurso que corresponde al lenguaje escrito, el cual implica al autor y al lector como usuarios del mismo. Por otra parte, el autor considera que el término texto “se usará [...] para denotar la construcción

⁹⁹ *Ibidem*, pág. 24.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ *Idem*.

teórica abstracta que subyace a lo que normalmente se llama un DISCURSO”¹⁰². El término “texto” en su segunda significación, hace referencia a la estructura interna de un discurso. Para efectos de la presente tesis, y como ejemplo, el texto pictórico es la estructura interna de un discurso pictórico, es decir del tipo de discurso correspondiente al lenguaje pictórico*.

Esta segunda significación del término texto se corresponde con el concepto de “macroestructura”, que Van Dijk concibe como “la estructura abstracta o subyacente o *forma lógica* de un texto que constituye la estructura profunda textual”¹⁰³. Esta macroestructura es la que permite concebir a un discurso como una entidad única, que aporta coherencia, tanto a nivel global (macronivel de análisis discursivo) como local (micronivel de análisis discursivo) de dicho discurso; “es decir, la conexión del sentido de las oraciones (o sea, las preposiciones)”⁴². Dicha coherencia es una correcta correspondencia entre el todo y las partes de un discurso.

Hasta ahora se ha establecido la existencia de diferentes tipos de discurso en relación a los diversos tipos de lenguajes de los que parten, así como la existencia de una estructura interna en el discurso que le proporciona coherencia. A partir de lo anterior, se puede desarrollar la siguiente definición de discurso, estableciéndolo como “una cadena de actos de habla (macroacto de habla) en los que se producen enunciados coherentemente relacionados (macroestructura) para cumplir un propósito comunicativo, dentro de una realidad extralingüística”¹⁰⁴.

¹⁰² Teun A. Van Dijk, *Texto y Contexto. Semántica y Pragmática*, pág. 32.

* A su vez, el término “texto cinematográfico” hará referencia a la estructura interna de un discurso cinematográfico, o sea, el tipo de discurso que surge del lenguaje cinematográfico. Finalmente, para diferenciar esta doble significación del término texto en la presente tesis, cuando se mencione solamente dicho término, se hará referencia al texto correspondiente al lenguaje escrito; en cambio, cuando el término se emplee adjetivado, como en el caso de “texto literario” o “texto musical”, se hará referencia a la noción de estructura interna de un determinado tipo de discurso.

¹⁰³ Jorge Lozano, *et. al., Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la Interacción Textual*, pág. 24.

¹⁰⁴ Víctor Miguel Niño Rojas, *Semiótica y Lingüística aplicadas al Español*, pág. 136.

Aparentemente, la anterior definición al concebir el discurso como una cadena de actos de habla, lo suscribe solamente al lenguaje fónico. Sin embargo Van Dijk, al hablar del discurso como una acción en la sociedad establece que “las que antes describimos como estructuras abstractas de sonidos”; dicho de otro modo, actos del habla, “también se pueden describir más activamente como *actos locutivos*”¹⁰⁵. Por actos locutivos, Van Dijk entiende “la producción de emisiones en algún lenguaje”¹⁰⁶. Mientras los actos del habla sólo refieren al lenguaje fónico, los actos locutivos refieren a cualquier tipo de lenguaje, incluido el fónico.

Cuando se refiere al discurso como una cadena de actos de habla o actos locutivos, se hace alusión a que un discurso se conforma de varias emisiones hechas en algún lenguaje y no solamente emisiones aisladas. Al señalar dichos actos de habla como conformadores de una “cadena”, se alude a la aparente unión entre las diferentes emisiones. Dicha unión entre las distintas emisiones se lleva a cabo con respecto a la macroestructura, lo cual le da una relación coherente a dichos elementos entre sí y respecto a la totalidad del discurso.

Al decir que el discurso se construye para cumplir con un propósito comunicativo, también se hace referencia a que éste tiene una finalidad comunicativa enmarcada por una realidad extralingüística que corresponde, según Van Dijk, a la vida en sociedad del ser humano. El autor postula que el discurso es un acto realizado por el hombre en sociedad, estableciendo que “las ‘actividades’ de los seres humanos tienden a llamarse ‘actos’ sólo si son intencionales”¹⁰⁷. Al momento de haber una intencionalidad, existe una finalidad o *telos*, que es llamada “meta” por Van Dijk. A partir de este análisis, el autor establece que “el discurso es obviamente una forma de acción [...] una actividad humana controlada, intencional y con un propósito”¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Teun A. Van Dijk, *El Discurso como Estructura y Proceso*, pág. 38.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ Teun A. Van Dijk, *El Discurso como Interacción Social*, pág. 28.

¹⁰⁸ *Idem*.

El discurso es además una forma del lenguaje a partir de la cual se pueden comunicar entre sí los seres humanos con una determinada finalidad. Manuel Martín Serrano establece que “la comunicación [...] es una forma de comportamiento que se sirve de actos expresivos en vez de actos ejecutivos [...] para lograr algo, cuando el logro tiene que alcanzarse en el marco de un sistema de interacción”¹⁰⁹. La comunicación es entonces un tipo de comportamiento que puede sustituir o ser sustituido por un acto ejecutivo; al ubicarse dentro de un sistema de interacción, la comunicación implica la presencia de dos o más actores.

Según el mismo autor, existen tres tipos de comportamientos: los autónomos, los heterónomos o interactivos y los opcionales. En los comportamientos autónomos “el logro que persigue el comportamiento del ser vivo puede ser satisfecho exclusivamente por las tareas que lleve a cabo el propio sujeto”¹¹⁰, es decir, no se requiere la participación del otro para ser llevado a cabo y por ende, no es necesario utilizar la comunicación. Por su parte, en los comportamientos heterónomos o interactivos “el logro que persigue el comportamiento del ser vivo ‘A’ sólo puede ser satisfecho con la participación de otro ser vivo”¹¹¹, o sea, se requiere del otro para poderse realizar dicho logro. La comunicación pertenece a este tipo de comportamientos. Finalmente, dentro de los comportamientos opcionales “el logro que persigue el comportamiento del ser vivo, puede ser satisfecho sin la participación del Otro, pero, igualmente, puede alcanzarse implicando a Otro”¹¹²; al final, empero, dicho comportamiento terminará siendo autónomo o heterónimo.

El discurso es entonces un encadenamiento de actos locutivos de algún lenguaje dentro de una macroestructura o texto, cuya finalidad es comunicar algo dentro de un marco de interacción social. Así, el discurso cinematográfico es la

¹⁰⁹ Manuel Martín Serrano, “La Interacción Comunicativa entre los Seres Vivos” en Manuel Martín Serrano, et. al., *Teoría de la Comunicación*, pág. 45.

¹¹⁰ *Ibidem*, pág. 46.

¹¹¹ *Ibidem*, pág. 47.

¹¹² *Idem*.

puesta en acción de los elementos del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, existen diferentes tipos de discurso cinematográfico, entre ellos el discurso cinematográfico de ficción.

2.3. La mano que mece al documental y a la ficción

Cuatro tipos de grandes géneros cinematográficos (y por ende tipos de discurso cinematográfico) pueden ser establecidos dentro del lenguaje y discurso cinematográficos: las películas de ficción, documentales, experimentales y animadas¹¹³. Para propósitos de la presente tesis se desarrollarán brevemente el discurso cinematográfico de ficción y el documental, así como la delgada línea entre ficción y realidad que ambos géneros constantemente cruzan. Si bien el discurso cinematográfico de ficción es el de importancia central para esta tesis, es importante abordar el discurso cinematográfico documental, ya que “con frecuencia los documentales se contrastan con la ficción”¹¹⁴.

Los discursos cinematográficos, al ser creaciones lingüísticas, son también creaciones sociales y comunicacionales (y en muchas ocasiones, artísticas), y es gracias a este aspecto social y a que “el artista vive en la historia y la sociedad, que no puede evitar relacionar su trabajo, de alguna manera, con otras obras y circunstancias del mundo en general”¹¹⁵. De esta existencia social e histórica, así como de referencias artísticas y no artísticas previas a la enunciación discursiva, surgen “elementos” que “serán la constante de distintas obras de arte; a dichos rasgos se les llama **convenciones**”¹¹⁶. Estas convenciones no son exclusivas de las creaciones artísticas, sino en general, de los discursos; son además establecidas por un acuerdo (explícito o tácito) de forma social e histórica, en un tiempo y espacio determinados.

¹¹³ David Bordwell, Kristin Thompson, *Op. cit.*, pág. 110.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Ibidem*, pág. 43.

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 44.

A partir de estas convenciones, en el arte se van construyendo cánones, corrientes y tradiciones estilísticas, y en los discursos en general, diversos géneros. Aunque el término “‘género’ es muy conocido por su utilización en los estudios literarios tradicionales, donde hace referencia a los ‘tipos de producciones literarias’”¹¹⁷, el vocablo puede ser empleado para cualquier producción discursiva, dado que “las definiciones lingüísticas del género se basan en la identificación de los géneros del discurso como ‘tipos relativamente estables’ de emisiones interactivas que fuera postulada por el teórico literario de origen ruso Bajtín”¹¹⁸. Por eso es posible hablar no sólo de géneros literarios, sino de géneros cinematográficos, periodísticos, entre otros.

Los géneros se van construyendo a partir de un conjunto de convenciones, donde dicho conglomerado “constituye *normas* de lo que es apropiado o se espera en una tradición específica”¹¹⁹. Otros autores consideran al género como un sistema, lo cual a su vez se corresponde con la relación de éste con el discurso;

el término “genre” es una palabra francesa para “tipo” o “especie” [...]. En los estudios de los medios de comunicación, involucra algunos de los más duraderos debates sobre la categorización de las industrias culturales y el disfrute de la audiencia en ellas.^{120 *}

De acuerdo con Bronston y Stafford, en una producción discursiva, un planteamiento o serie de planteamientos son “enmarcados o categorizados para ti en una forma determinada”, después “[...] un *sistema de expectación* es establecido alrededor, el cual involucra tanto **repetición como diferencia**”^{121**}

¹¹⁷ SuzanneEggins, J.R. Martint, *Géneros y Registros del Discurso* en Teun A. Van Dijk, *El Discurso Como Interacción Social*, pág. 342.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ DavidBordwell, Kristin Thompson, *Op. cit.*, pág. 44.

¹²⁰ GillBronston, Roy Stafford, *The Media Student's Book*, pág. 105.

* “The term ‘genre’ is a French word for ‘type’ or ‘kind’ [...]. In study of the media, it involves some long-standing debates about the categorization of mass produced popular forms, and audiences’ pleasure in them”.

¹²¹ *Idem.*

** “*framed or categorised(sic.) for you in a certain way [...] a system of expectation is set up around it, one wich involves both repetition and difference*”.

dónde la diferencia entre una producción discursiva y otra “descansa en *cómo* las conexiones particulares entre esos elementos será hecha *esta vez*”^{122*}. Así, dos discursos no forzosamente idénticos o similares, comparten temáticas, tratamientos, planteamientos o estilos parecidos que les permiten agruparse en géneros y cuyas diferencias entre sí son planteadas precisamente por las diferencias existentes entre la temática, el tratamiento, el planteamiento o el estilo que posean.

Mariano Cebrián Herreros considera al género como

una forma o modo de configuración textual. Es un conjunto de procedimientos combinados, de reglas de juego, productoras de textos conforme a unas estructuras convencionales, previamente establecidas, reconocidas y desarrolladas reiteradamente durante un tiempo por varios autores¹²³

Para ejemplificar lo anterior se utilizará el género *road movie*, un tipo de películas en donde el o los protagonistas se desplazan en la mayor parte del filme, de un lugar a otro, generalmente por carretera, a menudo dejando atrás su vida. Como antecedentes literarios, la *road movie* tiene los poemas antiguos que relatan un llamado “viaje iniciático” donde a partir de un recorrido de un lugar a otro, a menudo con una “misión”, el o los personajes se descubren a sí mismos. Entre las obras de la literatura clásica consideradas como un “viaje iniciático” se encuentran *La Epopeya de Gilgamesh*, y los poemas de Homero *La Iliada* y la *Odisea*. Más actualmente, los escritores de la generación *beat* en los años cincuenta en los Estados Unidos son el antecedente de la *road movie* estadounidense de los años sesenta.

En tanto género tipificado, la *road movie*, como la mayoría de los distintos géneros, nunca es presentado en sus diferentes discursos (o películas) de forma

¹²² *Ibidem*, pág. 106.

* “lies in *how* the particular connections between those elements will be made *this time*”.

¹²³ Mariano Cebrián Herreros, *Géneros Informativos Audiovisuales*, pág. 15.

“pura”, y elementos de otros géneros pueden hacerse presentes. En general, las *road movies* pueden emparentarse con el género cinematográfico de aventuras, dado que en la mayor parte de las situaciones los personajes enfrentan diversas peripecias y obstáculos en su trayecto. El tono puede variar dependiendo de los elementos de otros géneros incorporados a una *road movie* en específico. Así *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Warren Beatty, 1967) se puede emparentar con el género de acción, mientras que *Thelma&Louise: un Final Inesperado* (*Thelma & Louise*, Riddley Scott, 1990) se acerca más al drama e incluso al *chick flick* (película para mujeres), en tanto que *Pequeña Miss Sunshine* (*Little Miss Sunshine*, Johnathan Dayton, Valerie Ferris, 2006) se acomoda en el género de la comedia. Con estos ejemplos se puede ver un diferente tratamiento del mismo género.

Llevándolo al ámbito de los grandes géneros cinematográficos, estos no siempre son presentados de manera “pura” y a veces resulta complicado distinguir a que gran género pertenece un filme. *Vuelo 93* (*United 93*, Paul Greengrass, 2006) es un filme de ficción cuyo estilo fílmico documental y fuerte apego a los



Fotograma 3. Escena de *Vals con Bashir*

eventos que acontecieron en la realidad, hace que parezca un trabajo de no ficción. Las historias relatadas por los filmes de animación suelen ser ficticias, empero, una cinta como *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, Ari Folman, 2008) (Fotograma 3), resulta difícil de clasificar entre las películas animadas y las documentales, dado

que su narrativa es construida como la de un documental y sus recreaciones son eventos que, de acuerdo al realizador, realmente ocurrieron. *La Marcha de los Pingüinos* (*La marche de l'empereur*, Luc Jacquet, 2005) es un filme documental

que incorpora elementos narrativos propios de la ficción para retratar la odisea reproductiva que viven los pingüinos emperador en el polo sur.

2.3.1. Danza con el documental

El objetivo de un documental cinematográfico es “presentar información real sobre el mundo fuera del cine”¹²⁴, lo cual implica que parte forzosamente de la realidad, mientras que un discurso cinematográfico de ficción tiene la opción de poder partir de la realidad con diferentes matices. Por otra parte un documental generalmente es presentado como tal, lo cual lleva al espectador a aceptar una convención con el realizador, y dicha convención “nos lleva a asumir que las personas, los lugares y los acontecimientos no sólo existen sino que son reales, y que la información presentada sobre ellos es fidedigna”¹²⁵. El hecho de que se asuma esta convención, no implica que la información presentada en un documental sea real *de facto*, e incluso muchas veces esta es presentada y manipulada de forma inconsciente o deliberada, lo cual muchas veces es aceptado o ignorado por el espectador.

A veces esta manipulación deliberada de la información tiene fines narrativos o de presentación del documental, como es el caso de la anteriormente



Fotograma 4. Escena de *La Marcha de los Pingüinos*

señalada *La Marcha de los Pingüinos* (Fotograma 4), donde se cuenta una historia y se incorporan diálogos a los pingüinos para presentar la información del documental. Esta manipulación también responde a que, frecuentemente “un documental toma una posición y defiende una solución a

¹²⁴ David Bordwell, Kristin Thompson, *Op. cit.*, pág. 110.

¹²⁵ *Ídem.*

cierto problema” e inclusive “[...] puede tener una fuerte carga ideológica; pero en tanto que documental aún se presenta como fuente de información fidedigna sobre su tema”¹²⁶.

Puede decirse entonces que el documental, como cualquier otra creación lingüística, no construye la realidad y, en cambio, construye la imagen de la misma, lo cual implica, en su aspecto lingüístico, una carga social y por ende histórica, cultural e ideológica. Partiendo de una realidad que existe fuera de la realidad fílmica, puede considerarse que el documental:

construye un discurso entre la ficción, la interpretación y el documento. El documental siempre está en tensión con la “verdad”: es más subjetivo que objetivo [...] y siempre tiene su dosis de ficción, por más que pretenda ser recuento o relato.¹²⁷

Esto porque el documental, al igual que la ficción, construye una imagen de la realidad, aunque el documental parte forzosamente de la realidad sobre la que discurre. Empero, el documental, en tanto creación discursiva no se conforma con presentar una imagen de la realidad de forma pasiva o sin la participación de la subjetividad del realizador, sino que se posee una intencionalidad al rodar un documental e interpretar los hechos e informaciones presentados. A su vez, los hechos e informaciones plasmados en la pantalla son los que permiten sostener la veracidad del discurso, los que documentan su existencia objetiva en la realidad.

Una de las definiciones clásicas del documental, atribuida a John Grierson, teórico y también realizador influyente sobre los documentales establece que “el documental debe ser un instrumento de información, educación y propaganda, así

¹²⁶ *Ibidem*, págs. 111-112.

¹²⁷ Luis Muñoz Oliveira, *Entre documental y documento*, en Eduardo Thomas *¿Afirmar la Realidad?*, pág. 76.

como un tratamiento creativo de la realidad”^{128*}. La finalidad del documental puede ser informar, educar o difundir alguna idea, y para lograr dicho objetivo, la realidad no es presentada tal cual de forma acrítica por el realizador al espectador, sino que esta es manejada de tal forma que cumple con determinadas funciones. La construcción de la imagen de la realidad a partir del documental es el tratamiento creativo al que hace referencia esta definición.

2.3.2. El Curioso caso de la Ficción

Frente al documental, el discurso cinematográfico de ficción es definido como alejado de la realidad objetiva (o el mundo objetivo, como se ha manejado a lo largo de la presente tesis) e incluso contrapuesto a ésta, dado que como espectador “en contraste con el documental, suponemos que una obra de ficción presenta seres, lugares o hechos imaginarios”¹²⁹. Empero, “si una película es de ficción, no significa que esté completamente desligada de la realidad. En primer lugar, no todo lo que se muestra o sugiere en una obra de ficción necesita ser imaginario”¹³⁰. Así, *Lo que el Viento se Llevó* se encuentra ambientada en el Viejo Sur de los Estados Unidos de América, durante la Guerra de Secesión; tanto el lugar como el acontecimiento son reales. Sin embargo, los personajes y sus acciones pertenecen a esta ficción cinematográfica.

Realidad y ficción se relacionan más porque las ficciones cinematográficas “a menudo formulan un comentario sobre el mundo real”¹³¹, es decir, se presentan como una alegoría o mundo posible, lo cual puede también establecerse como una construcción de la imagen de la realidad, por sus características lingüística y discursiva. Esta construcción se consigue gracias a que “el filme de ficción más

¹²⁸ Susan Hayward, *Cinema Studies. The Key Concepts*, pág. 106.

* “documentary should be an instrument of information, education and propaganda as well as a creative treatment of reality”.

¹²⁹ David Bordwell, Kristin Thompson, *Op. cit.*, pág. 112.

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Idem.*

común *recrea* sus eventos, los cuales se diseñan, plantean, ensayan y filman una y otra vez”¹³².

Mientras que en el documental se asume que la información presentada existe fuera del mundo cinematográfico, en la ficción el espectador entiende la separación entre el mundo tejido por el discurso cinematográfico y la realidad. Empero, como toda obra de ficción, el discurso cinematográfico de ficción depende “de la disposición del público para suspender la experiencia ordinaria y aceptar convenciones particulares”¹³³, existiendo entonces un acuerdo tácito entre el realizador y el público al momento de ser proyectada la película.

Se ha señalado que frecuentemente la ficción y el discurso cinematográfico de ficción se encuentran contrapuestos a la realidad y al documental cinematográfico. Por esta oposición se considera a la ficción como una mentira o falsedad. Empero, “las ficciones no son mentiras, son supuestos que permiten a la sociedad y a los individuos entenderse más allá de sí mismos, fuera del campo cognitivo conocido”¹³⁴. Así, en la ficción las leyes de la realidad, al ser temporalmente suspendidas por el espectador, le permiten a éste sumergirse en una realidad alterna o mundo posible, que es lo que genera a los personajes y sucesos de una narración ficticia¹³⁵. Tanto el realizador como el público, gracias al discurso cinematográfico de ficción, tienen la posibilidad de “construir un ‘mundo’ concreto, ya sea abiertamente ficticio o supuestamente real”¹³⁶, donde el papel que juega la realidad en cada discurso cinematográfico dependerá de las necesidades de cada discurso en particular.

Todo discurso de ficción, es una triple construcción de la imagen del mundo objetivo. Lo es, en primer lugar, por su carácter lingüístico, que por definición es

¹³² *Ibidem*, pág. 113.

¹³³ *Ibidem*, pág. 44.

¹³⁴ Eduardo Thomas, *Op. Cit.*, pág. 6.

¹³⁵ Itzel Vargas Plata, Sin título en Eduardo Thomas, *Op. Cit.*, pág. 62.

¹³⁶ David Bordwell, *El Significado del Filme*, pág. 24.

una construcción de la imagen de la realidad (que parte del mundo objetivo). En segundo lugar porque los discursos de ficción, entre ellos el cinematográfico, parten, en mayor o menor medida de la realidad y del mundo objetivo y terminan por construir una imagen de ésta. Finalmente, la ficción construye una realidad propia, que es nuevamente, una construcción de la imagen de la realidad.

El juego entre la realidad y la ficción cinematográfica es sumamente complejo, lo cual lleva en no pocas ocasiones a confundir ambos. “El cine nos recuerda los más desafortunados aspectos del mito de Pigmalión: un simulacro tan ‘real’ que nos enamoramos de él a expensas de nuestra propia relación con la realidad”¹³⁷. Es común escuchar frases como “la realidad supera a la ficción”, especialmente cuando un discurso cinematográfico de ficción se basa en hechos o acontecimientos reales. Pero al volverse ficción, la realidad se convierte en una construcción de la imagen de la misma, sin importar su mucho o poco apego al mundo real. Otras veces, “las ficciones del cine se han convertido en realidades de la vida moderna”¹³⁸, y los individuos construyen su propia imagen de la realidad a partir de las ficciones, en general, y de las cinematográficas, en particular, aun sabiendo que lo presentado en la pantalla es una ficción.

La construcción de la imagen de la realidad se logra gracias al lenguaje, creado y transmitido socialmente al individuo, configurando así su visión del mundo objetivo. Dicho lenguaje no es una entidad pasiva que refleja tal cual la realidad, sino que permite construir la imagen de éste, a partir de la *praxis* de la vida del hombre en sociedad. También el lenguaje existe en diferentes formas, siendo el lenguaje fónico el lenguaje por excelencia o natural, mientras que los demás lenguajes, entre ellos el cinematográfico, son sustitutos de éste.

El lenguaje se articula en discursos para así construir imágenes de la realidad en concreto, ya sea apegada a ésta o como ficciones, construidas a partir

¹³⁷ Frank D. McConnell, *El cine y la Imaginación Romántica*, pág. 25.

¹³⁸ Anne Paech, Joachim Paech, *Gente en el Cine. Cine y Literatura Hablan de Cine*, pág. 82.

de la realidad y que a menudo funcionan como alegorías de este, las llamadas realidades alternas o mundos posibles. El discurso cinematográfico de ficción se contrapone a menudo como falaz frente al discurso cinematográfico documental, supuestamente verdadero. Sin embargo, ambos construyen la una imagen de la realidad, partiendo de la misma, si bien no de la misma forma. El discurso cinematográfico de ficción parte de la realidad y construye un mundo posible a partir de éste, si bien el apego a ésta variará al interior de la estructura de cada discurso cinematográfico. El lenguaje cinematográfico, y en especial el discurso cinematográfico de ficción, posee varios elementos que le permiten construir una imagen de la realidad partiendo de ella.

3. LA REALIDAD EN EL PAÍS DE LA FICCIÓN CINEMATOGRÁFICA

“El arte es una mentira que nos hace ver la realidad”.

Pablo Picasso.

“El escritor necesita una pluma, el pintor un pincel. El cineasta todo un ejército”.

Orson Welles.

Mundo objetivo, realidad y discurso cinematográfico de ficción se relacionan de manera constante y de varias formas en todo el proceso que conlleva el quehacer fílmico. Partiendo del mundo objetivo y la realidad, el discurso cinematográfico de ficción construye, a partir del lenguaje cinematográfico, una realidad propia, también referida como mundo posible o alegoría del mundo objetivo y/o de la realidad. Los elementos de los que dispone la ficción cinematográfica para realizar dicha labor son amplios. Empero, se intentará enumerar y describir brevemente los más significativos.

El primero de ellos tiene que ver con el texto cinematográfico; es decir, la estructura interna, donde la coherencia y verosimilitud de los elementos presentados brindan a la ficción cinematográfica una impresión de realidad. El segundo se relaciona con el plano cinematográfico y la puesta en escena, así como los elementos que la caracterizan (el escenario, el vestuario, el maquillaje, la iluminación y el movimiento). Como tercer elemento del discurso cinematográfico se hablará sobre la edición y su relación con el plano cinematográfico y la temporalidad en la pantalla. Posteriormente se hablará de la relación espacio-tiempo en la ficción cinematográfica para crear una impresión de realidad. Finalmente se tratará el tema del realismo en la pantalla grande y en concreto, dentro de la ficción cinematográfica.

3.1. La Casa de la Coherencia y la Verosimilitud

Cuando una película de ficción es proyectada a la audiencia, se establece una convención en la cual se suspenden las leyes del mundo objetivo y de la realidad del individuo para adentrarse en las normas que rigen la realidad fílmica. El espectador contempla “un modelo que ya no sólo está ‘allá afuera’ en el mundo cotidiano, sino que se ha vuelto una parte concebida dentro de un todo ‘autocontenido’”¹³⁹. Cada discurso cinematográfico de ficción se vuelve un sistema o estructura, y en ese todo autocontenido, cuyas partes se articulan entre sí y con el sistema, se crea este mundo posible. Esta estructura interna constituye lo que se conoce como la forma, que es “el sistema de relaciones entre las partes”¹⁴⁰, donde cada uno de los elementos que conforman la estructura interna del filme tienen una función narrativa, estética, o ambas, lo cual vuelve más complejo a este sistema, que a su vez le otorga una noción de realidad.

Todo discurso cinematográfico, entre ellos el de ficción, aparecen como obras relacionadas con el mundo objetivo y la realidad, vinculadas con la vida en sociedad del individuo y por ende con las creaciones de dicha sociedad, que incluyen trabajos y obras previas. Una ficción cinematográfica se relaciona así con otras obras cinematográficas y otros discursos no fílmicos. Cuando se relaciona un discurso cinematográfico de ficción con otro u otros, y se establecen ciertas convenciones entre ellos, surgen los géneros cinematográficos (*vid supra* 2.3). La realidad se relaciona con la estructura interna puesto que “los géneros” trabajan

con códigos y convenciones: no hay una clara división para hacerse entre ‘lo real’ y ‘lo imaginado’. Sin embargo, algunos géneros son percibidos como poseedores de mayor verosimilitud, o conexión con lo real que otros^{141*}

¹³⁹ David Bordwell, Kristin Thompson, *Op. Cit.*, pág. 41.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 41.

¹⁴¹ Gill Brosnton, Ray Stafford, *Op. Cit.*, pág. 111.

* “genres [...] with codes and conventions: there is no near division to be made between ‘the real’ and ‘the imagined’. Yet some genres are perceived as having more verisimilitude, or connection to ‘the real, than others”.

La verosimilitud tiene que ver con lo creíble que puede llegar a ser un discurso de ficción, no respecto a la realidad o al mundo objetivo, sino en tanto su estructura interna, es decir, que haya una coherencia entre los elementos presentados en el discurso, que corresponden a determinadas convenciones genéricas. “El mundo de la ficción es un mundo parcialmente mental, que posee sus propias leyes. De esta manera lo que sucede en tal o cual filme y que nos parece verosímil, puede parecer absurdo en otro”¹⁴². Así, cuando el espectador ve una cinta musical, es verosímil que los personajes canten y bailen buena parte de la película en situaciones que, en el mundo objetivo y en la realidad, no harían; empero, sería poco verosímil la introducción de elementos propios de un *film noir* en un musical, pues rompería con las convenciones genéricas, perdiendo así su verosimilitud.

Como “a tantos tipos de ficción (o géneros de filme) corresponden otros tantos de irrealidad y de realidad”¹⁴³, el grado de apego a la realidad o al mundo objetivo, dependerá del filme mismo y del género al que pudiera pertenecer, de acuerdo a su estructura, mientras que la verosimilitud corresponderá a su estructura interna y a su seguimiento de las convenciones del género al que se pudiera encontrar suscrito. La verosimilitud ayuda a que la estructura interna o texto de un determinado discurso cinematográfico de ficción tenga coherencia. Se plantea la verosimilitud ya “no en función de la realidad, sino en función de textos (filmes) ya establecidos. Surge más del discurso que de la verdad”¹⁴⁴. Cuando un filme de ficción posee mayor coherencia entre sus partes, el mundo posible creado por el discurso es percibido como más completo y “más real” dentro de la irrealidad fílmica.

¹⁴² André Gaudreault, Francois Just, *El Relato Cinematográfico*, pág. 42.

¹⁴³ Edgar Marín, *El Cine o el Hombre Imaginario*, pág. 147.

¹⁴⁴ Jacques Aumont, *et. al.*, *Estética del Cine*, pág. 144.

3.2. Función Doble: “El Origen (del Cine)” y “Un Lugar Llamado Puesta en Escena”

En varios fragmentos de la Biblia se hace alusión a la palabra y no a la acción de Dios cómo la creadora de todo. Esta palabra, también llamada verbo debido a la polisemia del termino griego *logos* del cuál se traduce al castellano la Biblia, es el principio de todo. La palabra, o mejor dicho, el signo lingüístico como unidad básica del lenguaje fónico, es la que permite construir la imagen de la realidad al lenguaje. Pero, en los albores del lenguaje cinematográfico fue el plano, y no la palabra, el que se hizo primero presente. Un lenguaje tan complejo como el cinematográfico no puede reducirse a una mera secuenciación de planos, aunque puede ser menos o más que eso. El plano es en donde comienza todo y a partir del plano, se *realiza* el filme.

A lo largo de la presente tesis se ha hablado de un realizador y no de un director como el responsable de coordinar los diferentes elementos que integran el lenguaje cinematográfico para construir un discurso cinematográfico de ficción (o documental); sin embargo, la elección del término no es del todo arbitraria. En primer lugar proviene del francés *réalisateur*, idioma del país dónde nace el cinematógrafo en 1895. Por otra parte, etimológicamente la palabra realizador significa “el que hace real o realidad”. Lo que permite que el realizador haga la ficción una realidad, no sólo cinematográfica, sino existente en el mundo objetivo, es en primer lugar, el plano cinematográfico.

Cuando se dice que en el inicio del cine fue y es primero el plano, no se menciona como una mera figura retórica, “en primer lugar porque en los inicios del cine las películas constaban de un solo plano y, en segundo, porque para hacer una película el primer paso consiste en rodar un plano”¹⁴⁵. Es a partir del plano como unidad básica que puede llevarse a cabo la realización de una película, puesto que “la realización de una película se compone de dos grandes

¹⁴⁵ Emmanuel Seity, *El plano en el origen del cine*, pág. 5.

operaciones: el rodaje de los planos y el montaje de los planos”¹⁴⁶ durante el rodaje es donde entra en juego la puesta en escena.

El plano se diferencia de la imagen porque mientras que la imagen “remite a la realidad del rodaje, a la presencia real del espacio y de los cuerpos situados delante de la cámara” y “a la duración de esa presencia y a los tijeretazos del montador”¹⁴⁷, el plano es la relación que tiene el lenguaje cinematográfico con el tiempo y el espacio, tanto en el rodaje como en el montaje, porque es el que vincula al lenguaje cinematográfico con el espacio y tiempos del mundo objetivo, lo que permite partir de la realidad y del propio mundo objetivo construir un discurso y una ficción. Si bien rodaje y montaje juegan con el espacio y tiempo a través del plano, el tiempo corresponde en una mayor proporción al montaje, mientras que el espacio lo hace mayormente con el rodaje, aunque ninguno de forma absoluta.

Cuando el realizador arma un plano, piensa “en el decorado, en los personajes, en la interpretación de los actores, en la luz que moldeará los cuerpos el espacio”¹⁴⁸, lo que en resumen se conoce como la puesta en escena. Todos estos elementos, que forman parte del lenguaje cinematográfico se configuran “en una sola operación: la confrontación de una cámara con un espacio y los cuerpos que lo ocupan”¹⁴⁹, dicho de otro modo, con la realidad y mundo objetivo que están fuera del cine.

El término “puesta en escena” viene del francés *mise-en-scène*, mismo que alude “al control del director sobre lo que aparece en el cuadro de la cinta”¹⁵⁰, lo cual le permite recrear para la cámara los sucesos relevantes para la narrativa del discurso. La puesta en escena es heredera de la fotografía y especialmente el teatro; no es gratuito que Georges Méliès, el primer gran maestro de la técnica

¹⁴⁶ *Ibidem*, pág. 6.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 13.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pág. 20.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pág. 21.

¹⁵⁰ David Bordwell, Kristin Thompson, *Op. Cit.*, pág. 156.

cinematográfica y en especial de la puesta en escena, proviniese del mundo del teatro.

Sobre la relación entre el discurso cinematográfico y la fotografía,

el cine, que es padre del video e hijo de la fotografía, vive condenado como el resto de su familia al limbo entre la realidad y la ficción. Las cualidades indécicas de la fotografía no la dejan escapar de la conexión física que la encadena a la realidad¹⁵¹.

Todo discurso cinematográfico parte de la realidad y del mundo objetivo para ser plasmado en el celuloide. Si bien las películas de animación y los elementos incorporados por la realidad virtual creada en el ordenador plantean nuevos dilemas sobre la relación entre la realidad y el mundo cinematográfico.

Al igual que la fotografía, el cine es un registro de imágenes fijas. La diferencia radica en la continuidad, secuenciación y proyección de dichas imágenes que hace el cine, lo cual dan una noción de movimiento, sumado además al campo sonoro que proporciona al discurso cinematográfico una mayor iconicidad, es decir, mayores elementos para poder retratar la realidad y el mundo objetivo. En tanto registro o documento, el cine,

intenta volver a hacer presente, es decir reproducir/representar, la existencia de un objeto/sujeto, y/o evento, en el mundo. En otras palabras, el registro (re)presenta la realidad. El registro no es en sí mismo la realidad. Sin embargo por sus cualidades indécicas, si puede ser considerado como una referencia directa de la misma.¹⁵²

Es a partir de los planos que se reproduce y representa esta realidad y/u mundo objetivo, y toda película tiene al menos un plano. La edición, con las dificultades

¹⁵¹ Rubén Ortiz Torres, *¿Realidad o ficción, arte o documento?* en Eduardo Thomas, *Op. Cit.*, pág. 18.

¹⁵² Eduardo Thomas, *Op. Cit.*, pág. 6.

técnicas y narrativas que esto pudiese conllevar, puede suprimirse, pero nunca los planos. El director Edward Dmytryk, hace una analogía entre el lenguaje fónico y el lenguaje cinematográfico al señalar que “en tanto que las palabras se modifican para hacer posible una descripción más precisa de una cosa específica, los planos se modifican a fin de facilitar la presentación de una realidad más indeterminada, más universal”¹⁵³. Dependiendo de la cantidad y la calidad de los planos, la noción de realidad recreada por el filme será más verosímil.

Al igual que la fotografía, e incluso que la pintura (aunque con diferencias más marcadas), en el plano “una tercera dimensión auténtica es el único elemento de la realidad que suele faltar en la película”¹⁵⁴. El nombre de plano, no es gratuito, y hace clara referencia a su carácter bidimensional, aunque a diferencia de la fotografía, el cine no es estático. La tridimensionalidad plástica tampoco garantiza un mayor nivel de iconicidad. Si se piensa en la escultura como otra construcción de la imagen de la realidad, que si bien habita dentro de las tres dimensiones, sus posibilidades de impresión de movimiento son mucho más limitadas respecto al cine.

De igual forma que la fotografía y que la pintura, el carácter bidimensional no impide dar una noción de tridimensionalidad, lo cual tiene que ver con la iconicidad de cada medio. Para aportar dicha impresión, se modifican los planos tanto en la puesta en escena como en la edición para lograr dicho efecto. Un punto importante a aclarar es le equiparación del cine con las bellas artes, donde es relevante señalar que “el cine se asemeja a la pintura, la música, la literatura y la danza en cuanto a que: es un medio que se puede utilizar para producir resultados artísticos, pero esto no le es necesario”¹⁵⁵. Lo anterior puede resumirse en que no toda obra cinematográfica es forzosamente artística.

¹⁵³ Edward Dmytryk, *El Cine. Concepto y Práctica*, pág. 106.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pág. 107.

¹⁵⁵ Rudolf Anheim, *El cine como arte*, pág. 19.

Volviendo a la relación entre el cine y la fotografía, “merece la pena refutar de forma completa y sistemática que la acusación de que la fotografía y el cine sólo son reproducciones mecánicas”¹⁵⁶ de la realidad. El fotógrafo y el realizador cinematográfico no son una entidad pasiva que sitúan sus respectivas cámaras frente al mundo para registrarlo tal cual, porque al hacerlo, siempre lo hacen con una intención y escogiendo un determinado punto de vista, determinados por su realidad; es decir, la construcción que hacen del mundo objetivo. La mayoría de las veces incluso se modifica algún elemento del mundo objetivo con alguna determinada finalidad por parte de quien registra las imágenes. Fotografía y cine, al igual que el resto de las artes plásticas, parten de la realidad y de los objetos que la conforman, para construir una imagen de la misma.

Pero el cine no es sólo deudor de la plástica, y la literatura está casi siempre presente en lo que refiere a los argumentos de ficción. Por ejemplo, “el teatro se basa evidentemente en un soporte literario, pero a la vez incluye elementos no literarios (escenario, representación). En esto coincide con el cine, aunque el peso del elemento literario es mucho mayor en el teatro”¹⁵⁷. En la cita anterior se considera al teatro como independiente de la literatura, aunque lo correcto es considerarla como uno de los grandes géneros de la misma, en concreto el dramático (sumado a la lírica, la épica y la prosa). Sin embargo, es cierto que, al igual que el cine, contiene elementos no literarios. Por otra parte, el elemento literario del cine es el llamado guion literario, deudor de la literatura dramática, es decir, del teatro.

Existen grandes diferencias entre el cine y el teatro, ya que “en el teatro, la posición del espectador – su punto de vista- desde el cual percibirá lo que sucede en la obra es **único e inmóvil**” mientras que

en el cine la situación física del espectador es muy parecida, pero su modo de percibir la realidad es muy diferente: su ojo ha sido sustituido por el de la

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Juan Antonio Vela León, *Cine y Mito*, pág. 17.

cámara y a lo largo de la proyección la cámara no sólo ofrece un **punto de vista móvil** (desplazamiento o *travelling*), sino **puntos de vista diferentes** (uno para cada plano)¹⁵⁸.

A pesar de estas diferencias respecto al punto de vista, teatro y cine coinciden en la puesta en escena, aunque la cantidad de puestas en escena en el cine es generalmente mucho más amplia que en el teatro. El plano se relaciona con la puesta en escena porque

no se puede decir que un plano es una mera reproducción de la realidad. La situación que la cámara produce ha sido diseñada previamente para que contenga un significado. A ello alude la idea de **puesta en escena** o contenido de cada plano, que tiene un valor cinematográfico anterior e independiente del montaje¹⁵⁹.

En los documentales o en las películas con pretensiones realistas (*vid infra* 3.5.), existe una noción de plano y punto de vista e, incluso, de puesta en escena; aunque menos recurrente o estilizada que en las películas de ficción no realistas. Entre los principales elementos que integran la puesta en escena se encuentran los escenarios, el vestuario y el maquillaje, la iluminación y los movimientos y actuaciones.

3.2.1. Un lugar para recordar

Los escenarios son el lugar físico existente en el mundo objetivo y adaptados a una determinada realidad donde se lleva a cabo la acción cinematográfica. Sin embargo, los mismos “se ubican en primer plano; necesitan ser no sólo un contenedor para los sucesos humanos sino entrar dinámicamente en la acción narrativa”¹⁶⁰. Pueden ser de diversos tipos y cumplir diferentes funciones narrativas, cuyo control recae en el realizador, apoyado por el director de arte y el

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 18.

¹⁶⁰ Daniel Bordwell, Kristin Thompson, *Op. Cit.*, pág. 159.

decorador de set. El realizador puede o bien elegir un escenario ya existente y adecuarlo, o bien mandarlo a construir.

Dependiendo del gusto estilístico del realizador o de las necesidades narrativas, el escenario puede ser muy auténtico y buscar ser realista, o desapegarse en diferentes gradaciones, de la realidad y del mundo objetivo. No siempre requiere de tamaño natural y estar construido a escala, o puede estar hecho digitalmente. Haciendo referencia a la puesta en escena, pero también aplicable a la escenografía, “para unos la puesta en escena es un fin en sí misma, para otros sólo es un medio”¹⁶¹, dependiendo de los intereses del realizador.

Existan o no en la realidad y/o mundo objetivo, sean o no modificados en caso de existir objetivamente, los escenarios buscan dar la noción de realidad o irrealidad (o realismo), y ayudan a construir el universo interno o mundo posible dentro de cada discurso cinematográfico de ficción. Incluso una misma locación puede ser usada con diferentes significaciones en un mismo filme o en varios. También la escenografía, o la utilería, pueden convertirse en un motivo o tema dentro de la película, lo cual dependerá de la elección del director o de las necesidades del relato de ficción.

3.2.2. Segunda función doble: “La ficción viste a la moda” y “El maquillaje que habito”

Al igual que los escenarios, el vestuario y el maquillaje juegan un papel importante dentro de la puesta en escena. “El vestuario cumple funciones específicas en toda la película y su rango de posibilidades es enorme”¹⁶²; puede por ejemplo, resaltar las cualidades de los protagonistas, como en el caso de *El Cisne Negro* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010), donde Nina, el personaje de Natalie Portman, utiliza colores rosados, grises y blancos para resaltar su femineidad, candidez y

¹⁶¹ Noël Burch, *Praxis del Cine*, pág. 146.

¹⁶² David Bordwell, Kristin Thompson, *Op. Cit.*, pág. 162.

carácter infantil. También el vestuario puede ser un factor importante en la estructura interna de un filme, como es el caso de las míticas zapatillas rojas de Dorothy (Judy Garland) en *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) (Fotograma 5), o incluso el detonante de la historia, como es el caso del diamante azul en *Titanic* (*Ídem*, James Cameron, 1997).

En esta amplia gama de posibilidades, “integrándose con el escenario, el vestuario puede funcionar para reforzar la estructura narrativa y temática de la película”¹⁶³. Un buen ejemplo es la

cortina verde que Scarlett O’Hara (Vivien Leigh) en *Lo que el Viento se Llevó* utiliza para confeccionar un vestido, luego de que la Guerra de Secesión la deja arruinada y decide presentarse, con un vestido nuevo y de apariencia elegante, frente a Rhett Buttler para pedirle dinero prestado.



Fotograma 5. Los zapatos de Dorothy en *El Mago de Oz*

En *El Diablo Viste a la Moda* (*The Devil Wears Prada*, David Finkel, 2005), la evolución de Andy (Anne Hathaway) en el mundo de la moda editorial se percibe en buena medida gracias a su cambio de vestuario.

Ya sea un vestuario muy apegado al de la realidad, no tan apegado o deliberadamente fantasioso, su función es crear un mundo posible al interior del discurso cinematográfico de ficción. Una de las críticas más severas que recibió la cinta *María Antonieta: la Reina Adolescente* (*Marie-Antoinette*, Sophia Coppola, 2006) fue la inserción de unos tenis Converse entre el calzado de la consorte francesa de origen austriaco; dichas críticas se centraron en el hecho de que los tenis no existían en esa época, siendo que, en una interpretación, la inserción

¹⁶³ *Íbidem*, pag. 163.

arbitraria de dicho elemento contribuía a retratar la extravagancia del calzado y el vestir de la época.

También el maquillaje juega un papel importante en la narrativa de una puesta en escena, y juega constantemente con la realidad y el mundo objetivo. Implica la modificación de la fisonomía de los sujetos existentes en el mundo objetivo registrados en el celuloide. A veces esta modificación está ampliamente



Fotograma 6. Una "envejecida" Kate Winslet de 32 años en *Una Pasión Secreta*

relacionada con el correcto registro de las figuras humanas y sus rasgos. Otras veces se utiliza para dar una noción de realismo o verosimilitud, cómo es el caso del envejecimiento de Hanna Schmitz (Kate Winslet) en *Una Pasión Secreta* (*The Reader*, Stephen Daldry, 2008) (Fotograma 6), logrados gracias al maquillaje y no al uso de dos actrices diferentes, lo cual repercute en un mayor realismo. También el

maquillaje se utiliza para dar la impresión de irrealidad, como son los tonos pálidos en la piel de Louis (Brad Pitt) y Lestat (Tom Cruise) en *Entrevista con el Vampiro* (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan, 1994).

Vestuario y maquillaje cumplen la función en la puesta en escena de aportar realismo o irrealismo al filme, no en función de la realidad y el el mundo objetivo aunque sí partiendo de éstos, para ayudar a la puesta en escena a crear un mundo propio. Este mundo posible puede ser completamente apegado a la realidad y mundo objetivo o alejándose diametralmente de éstos, lo cual dependerá de las cualidades y necesidades narrativas o estilísticas de la ficción cinematográfica presentada.

3.2.3. Luz no tan silenciosa

Es quizá en el aspecto referente a la iluminación donde el cine deja de ser un mero registro mecánico de imágenes en aparente movimiento, y se convierte en una construcción de realidades. Si bien la iluminación puede parecer ajena a los elementos ya mencionados de la puesta en escena (los escenarios, vestuarios y maquillaje, así como los actores), lo cierto es que gracias a ella la ilusión de realidad es posible. Si se toma en cuenta que la puesta en escena es una disposición de los objetos que integrarán el plano, “en la vida real [...] se acepta la superposición como un hecho debido, simplemente, a la disposición accidental de los objetos, pero en una imagen plana las superposiciones producen cortes muy acentuados”¹⁶⁴, pero en la imagen cinematográfica esto se vuelve mucho más complejo.

Si se plasmasen los objetos presentados en el mundo objetivo sin alguna modificación en lo que a la iluminación se refiere, los bordes de los objetos se verían muy marcados y se perdería buena parte de la ilusión de tridimensionalidad, lo cual repercutiría en la ilusión de objetividad creada por el filme. Por otra parte, en sus inicios y durante muchos años, el cine fue realizado en blanco y negro y una amplia gama de grises, diferente al percibido en la realidad. Empero, ahora y entonces “todo aquel que va a ver un film acepta el mundo de la pantalla como si fuera fiel a la naturaleza”¹⁶⁵. Es gracias a la iluminación que la noción de tridimensionalidad y por ende de realidad se vuelve más verosímil en la pantalla.

Una de las principales funciones de la iluminación es contribuir “en gran medida a que la forma de un objeto se reconozca claramente”¹⁶⁶. Es gracias a la iluminación que el espectador puede contemplar en la pantalla objetos que, de ser registrados mecánicamente por el cinematógrafo, serían poco nítidos e incluso no

¹⁶⁴ Rudolph Anheim, *Op. Cit.*, pág. 22.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pág. 23.

¹⁶⁶ *Idem*.

visibles. Basta pensar en los planos ambientados en la noche para darse una idea de que buena parte de la acción cinematográfica sería ininteligible para el espectador, incluso con el apoyo de otros recursos de la puesta en escena. Cuando la iluminación de una película es inexistente o apenas presente, suele serlo con el consentimiento deliberado del director.

La iluminación no tiene sólo funciones técnicas en el discurso cinematográfico, y muy especialmente en la ficción de la pantalla grande, “la iluminación va más allá de la mera posibilidad de observar la acción” y la presencia de los juegos de luz y sombra creados por la iluminación “ayudan a crear la composición global de cada forma y así guían nuestra atención hacia objetos y acciones específicos”¹⁶⁷. Dicha composición global, tiene que ver también con el tipo de luz utilizada y la dirección de la misma a los objetos que conforman la puesta en escena.

El expresionismo alemán fue particularmente elogiado por la composición que lograba con sus planos, muy especialmente en términos de la iluminación. Por otra parte, algunos directores gustan de usar filtros en sus iluminaciones para crear ambientes y atmósferas (noción heredada del expresionismo alemán), como son los tonos sepias y opacos en algunas de las películas más recientes de Clint Eastwood, o los verdes en la filmografía de Alfonso Cuarón. Si bien el realizador decide cómo será la iluminación de su película, el trabajo corre en buena medida a cargo del director de fotografía.

La iluminación, a pesar de ser el elemento que quizá más modifica la realidad y el mundo objetivo fuera del cinematógrafo, es al mismo tiempo la que brinda a la irrealidad cinematográfica la noción de realidad. También influye en la estructura narrativa y formal de la ficción cinematográfica, al crear un ambiente o atmósfera en los planos presentados en la pantalla. Hasta cuando la iluminación

¹⁶⁷ David Bordwell, Kristin Thompson, *Op. Cit.*, pág. 164.

es escasa o nula dentro de la toma, siempre se busca darle una intencionalidad a dicha acción, inclusive la de apego a la realidad objetiva.

3.2.4. A través del movimiento

Una parte importante en la puesta en escena es el movimiento de objetos y sujetos en la pantalla para crear o recrear la acción cinematográfica. Esta técnica es utilizada en ocasiones en el cine documental, pero está siempre presente en la ficción cinematográfica. El movimiento de los objetos podría parecer menos evidente respecto al de los sujetos o actores, pero no son pocas las películas que juegan con la convención de realidad establecida entre el realizador y el público. En *La Guerra de las Galaxias* dos de los personajes secundarios son los robots R2D2 y C3PO, mientras que en *Cupido Motorizado* (*The Love Bug*, Robert Stevenson, 1968)



Fotograma7. Escena de *Cupido Motorizado*

(Fotograma 7) es un automóvil Volkswagen el protagonista de la historia.

Entre los sujetos o actores tenemos no sólo seres humanos, sino también animales, que incluso llegan a ser los personajes principales de la película, como es el caso de *Fuego de Juventud* (*National Velvet*, Clarence Brown, 1944), donde el protagonista es un caballo. En *Beethoven* (*Ídem*, Brian Levant, 1992), es un perro San Bernardo el héroe de la historia.

Sin embargo, siempre es más recurrente la participación de seres humanos dentro de la ficción cinematográfica, donde “el desempeño de un actor consiste de elementos visuales (apariencia, gesticulación, expresión facial) y sonido (voz,

efectos)”¹⁶⁸. Como buen elemento de la puesta en escena, las interpretaciones de los actores no son la excepción al constante vaivén entre la realidad y la irrealidad en la ficción cinematográfica. En primer lugar, las pretensiones de realismo de una época pueden ser diferentes respecto a otra. En los años cincuenta y sesenta, Marlon Brando era alabado por el realismo con el que interpretaba en la pantalla sus papeles, en contraposición con las “teatrales” interpretaciones de Sir Laurence Olivier, actor de una generación precedente. Con el tiempo, Marlon Brando y los actores llamados “del método” (egresados del *Actor’s Studio*, bajo las órdenes de Lee Strasberg) y su estricta pretensión de realismo comenzaron a parecer demasiado artificiales y en la actualidad, actores como Daniel Day-Lewis, aunque apreciados por sus colegas y el público por su trabajo y su búsqueda de experiencias similares cuando no iguales a la de sus personajes en la pantalla, son más bien escasos.

Gracias a la suspensión de las normas de la realidad por parte del público al exponerse a una ficción cinematográfica, es posible incluso ver en una misma película una actuación poco realista con una que busca apegarse a la realidad. En



Fotograma8. Robert Redford y Meryl Streep en *África Mía*

África Mía (*Out of Africa*, Sidney Pollack, 1985) (Fotograma 8), Denys, interpretado por el estadounidense Robert Redford, es británico, pero el actor Redford habla con su natal acento californiano, sin que esto afecte el desarrollo. En el

mismo filme, Meryl Streep interpreta a Karen Blixen, una aristócrata danesa radicada en Inglaterra y posteriormente en Kenia; la también actriz estadounidense hace gala de un acento que combina el inglés británico con el

¹⁶⁸ *Ibidem*, pág. 170.

danés, lo cual le da realismo a su interpretación. La película no resintió ni en críticas de la prensa especializada ni en su taquilla (fue la película que más recaudó en los Estados Unidos en 1985) por esta oposición de estilos de actuación de los actores, si bien Robert Redford no recibió la nominación al Óscar, a diferencia de su coprotagonista.

Muchas veces el parecido físico de los actores con los personajes “reales” que interpretan en la pantalla puede no ser garantía de una buena interpretación e incluso de una interpretación creíble o realista. Un buen ejemplo es Val Kilmer como Jim Morrison en *Los Doors* (*The Doors*, Oliver Stone, 1991), donde a pesar del gran parecido físico entre el actor y el vocalista de la banda sesentera, la no



Fotograma 9. Cate Blanchett como Katherine Hepburn en *El Aviador*

tan afortunada actuación repercutió en el desarrollo de la película. En contraposición, aunque Leonardo Di Caprio y Cate Blanchett guardaban pocas similitudes físicas con Howard Hughes y Katharine Hepburn respectivamente en *El Aviador* (*The Aviator*, Martin Scorsese, 2004) (Fotograma 9), sus interpretaciones fueron sumamente realistas, llegando incluso muchos críticos a considerar a Cate Blanchett como la Katharine Hepburn de la actualidad. Sobre la primer interpretación, un periodista señaló:

“aunque no se parece en nada a Howard Hughes, Leonardo Di Caprio logra captar la esencia del mito”¹⁶⁹, mientras que de la segunda comentó que: “el poco parecido físico que guarda con dicha estrella podría resultar un obstáculo, pero Cate lo franquea capturando el alma de la protagonista de *La Reina Africana*”¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Jaime Iglesias, *Óscares 2005* en *CinePremiere* #125, pág. 114.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pág. 117.

La pretensión de realismo puede no existir en un filme, como es el caso de las comedias o los musicales, donde muchas actitudes, reacciones y comportamientos son exagerados por los actores, con el fin de estar en congruencia con el mundo posible creado por la ficción cinematográfica. Como ejemplo está Jack Nicholson

en *Mejor... Imposible* (*As Good as it Gets*, James L. Brooks, 1997) (Fotograma 10), donde interpreta a un obsesivo-compulsivo con actitudes y comportamientos



casi inexistentes en una misma persona en la

realidad, pero que sirven para hacer verosímil a un personaje que sin dichas exageraciones, probablemente no funcionaría en la estructura interna del filme. Se requiere, ya sea por parte del espectador o del crítico especializado e incluso de los actores y el realizador “comprender qué tipo de estilo de actuación se intenta en la cinta”¹⁷¹ y los propósitos para los cuales sirve.

Fotograma 10. Jack Nicholson como Melvin Udall, cargando al perro de su vecino con guantes, debido a su trastorno obsesivo-compulsivo

3.3. Entre planos

Si el plano cinematográfico y más concretamente la puesta en escena juegan con el espacio, la edición de los planos cinematográficos lo hace con el tiempo. Christian Metz, acaso el semiólogo del cine más importante, señala parafraseando a Pudovkin

que la noción de montaje, más allá de todos los sentidos particulares que a veces se le atribuyen (yuxtaposición de imágenes, montaje acelerado, principio puramente rítmico, etc.) es en realidad la creación fílmica en su totalidad: el plano aislado ni siquiera es un pequeño fragmento de cine, no es más que

¹⁷¹ David Bordell, Kristin Thompson, *Op. Cit.*, pág. 171.

materia prima, fotografía del mundo real. Sólo el montaje permite trascender la fotografía en cine, el calco en arte¹⁷².

Aunque probablemente Metz exagere el papel de la edición, ya que hay películas como *La Soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) filmadas casi en su totalidad en planos secuencia (sin cortes o trabajo de edición), o al menos los casi 10 minutos que permitía cada rollo de celuloide (con sólo dos cortes intencionales en dichos planos secuencia). Lo cierto es que la mayoría de las películas se conforman de varios planos unidos entre sí gracias a la edición. Empero, como dice Metz, la edición es más que una mera yuxtaposición de planos y más incluso que un mero paso de la fotografía al cine propiamente dicho.

Para Sergei Eisenstein, “una toma no tiene significado hasta que es confrontada con otra toma en una estructura de montaje”¹⁷³ *. Esta teoría respecto al montaje o edición por parte de Sergei Eisenstein, tiene la pretensión de ser el equivalente cinematográfico del materialismo histórico dialéctico de Karl Marx donde,

a través de la interacción de forma y contenido entre tomas, por la forma que una toma determinaba el significado de la precedente o de la consecuente toma, Eisenstein creía podría crear una tercer cosa, una síntesis dialéctica de idea, emoción, percepción^{174**}.

Dicha síntesis dialéctica tendría además la capacidad de modificar la percepción de la realidad y del mundo objetivo del individuo. Por otra parte, como “una película es continuidad, un enlace, compuesto de innumerables trozos de película

¹⁷² Christian Metz, *Ensayos sobre la Significación en el Cine (1964.1968)*. Volumen I, pág. 58.

¹⁷³ John Hill, Pamela Church Gibson, *Op. Cit.*, pág. 15.

* “A shot has no meaning until it is put in contention with another shot in a montage structure”.

¹⁷⁴ *Idem*.

** “Through the interaction of form and content between shots, by the way one shot determined the meaning of the preceding or following shot, Eisenstein believed he could create a third thing, a dialectical synthesis of idea, emotion, perception”.

a los que quienes participan en su elaboración llaman *planos* o *encuadres*¹⁷⁵, se requiere de alguien que una estos planos que muchas veces no son filmados en el orden en el que son proyectados en la pantalla.

La persona que realiza dicha labor es el editor, el cual pocas veces es el mismo realizador de la película, como es el caso excepcional de los hermanos Coen (que editan sus películas bajo el pseudónimo de Roderick Jaynes), y en cambio es las más de las veces un colaborador cercano al realizador como es la editora Thelma Schoonmarker con el director Martin Scorsese o Michael Kahn con Steven Spielberg. En los tiempos del Hollywood clásico, y como mecanismo de control por parte de los dueños de los estudios, el editor solía ser impuesto a los realizadores.

Al ser más que una yuxtaposición de planos, la edición se vuelve “una conjunción de los planos con una duración y *tempo* exactos” que “debe producir una película compacta y fluida”¹⁷⁶. La edición o montaje crea entonces una noción de temporalidad para la estructura interna del discurso cinematográfico, lo cual a su vez repercute en la realidad alterna creada por la película. El montaje permite dar una sensación de tiempo al filme, puesto que

el tiempo puede parecer largo o corto. El tiempo puede tener una realidad exterior o interior. La temporalidad interior es sugerida por la secuencia y es ficcional. La temporalidad exterior ocurre cuando hay una correspondencia directa entre el tono de la secuencia y el tiempo en el que el filme es proyectado^{177*}.

Así, gracias a la edición o montaje, el tiempo cinematográfico se relaciona y a la vez se separa del tiempo real.

¹⁷⁵ Edward Dymtryk, *Op. Cit.*, pág. 153.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pág. 162.

¹⁷⁷ Susan Hayward, *Op. Cit.*, pág. 113.

* “Time can seem long or short. Time can have an interior or an exterior reality. Interior temporality is suggested by the sequence and its fictional. Exterior temporality occurs when there is a direct correspondence between sequence tune and time within the film is projected”.

La secuenciación de planos o montaje cinematográfico, junto con la puesta en escena, es lo que da la posibilidad al discurso cinematográfico de ficción de aspirar a la categoría de arte, en tanto constructor de la imagen de la realidad, puesto que

en toda obra de arte se pueden distinguir una “materia”, algo extraído de la naturaleza o la realidad, y una “forma” que imprime el artista a esa materia y hace de ella una obra de arte. Pues bien, en la obra cinematográfica *la materia son las imágenes tomadas por la cámara (planos) y la forma la unión de éstos, es decir, el montaje*¹⁷⁸.

Dentro de esta relación aristotélica entre la materia y la forma llevada al discurso cinematográfico, se olvida que también la puesta en escena y sus diferentes elementos, son los que modifican a la realidad y la visión del mundo objetivo y son parte de la “forma” de la obra de arte cinematográfica y del discurso cinematográfico de ficción en general. Empero, el montaje cumple esta función de modificación de la realidad en lo que al tiempo se refiere, mientras que la puesta en escena lo hace en relación al espacio.

3.4. Tercera Función Doble: “Odisea en el Tiempo” y “Hechizo en el Espacio”

Se ha dicho que la manipulación del espacio real para crear un espacio cinematográfico corre a cargo de la puesta en escena, mientras que la manipulación del tiempo real para construir un tiempo cinematográfico recae en la edición. Sin embargo, el juego entre el mundo objetivo, el espacio y el tiempo va más allá de la mediación de estos dos recursos, aunque no se escapa en su realización fílmica de ellos.

Respecto al espacio cinematográfico, se ha comentado que éste, al ser proyectado al público, es bidimensional, conseguido mediante “la disposición de la

¹⁷⁸ Juan Antonio Vela León, *Cine y Mito*, pág. 17.

puesta en escena” que “genera la composición del *espacio de la pantalla*”¹⁷⁹. Empero, el espacio tridimensional también entra en juego, dado que esta composición del espacio de la pantalla “representa también un *espacio tridimensional* donde tiene lugar la acción. Como la imagen proyectada en la pantalla es plana, la puesta en escena debe dar al público señales que nos permitan inferir las tres dimensiones de la escena”¹⁸⁰. Así, no sólo lo registrado por la cámara es tridimensional fuera de la realidad cinematográfica, sino que la realidad fílmica, a pesar de ser bidimensional en la realidad objetiva, debe dar la noción de tridimensionalidad.

Un elemento importante de la relación espacio-tiempo en la realidad fílmica es el movimiento, lo cual imprime a la imagen cinematográfica y al mundo posible que construye una sensación de realidad y lo vuelve verosímil, puesto que en el mundo objetivo el movimiento parece ser una constante. Por definición, la velocidad del movimiento de un objeto o sujeto es el cociente de la distancia recorrida (es decir, el espacio entre un punto y otro) entre el tiempo del recorrido. El movimiento es importante porque “algo que se mueve llama nuestra atención que algo que permanece estático”¹⁸¹, lo cual se corresponde tanto con el mundo objetivo, como con la realidad fílmica, y especialmente cuando en la realidad fuera del cine el público observa la realidad cinematográfica.

Al igual que la pintura e incluso que la fotografía, el volumen es sugerido en el espacio cinematográfico gracias a la forma y las sombras proyectadas o disimuladas por la iluminación, pero a diferencia de ellas, el discurso cinematográfico cuenta con el movimiento para representar dicha noción. Por otra parte “cuando afirmamos que un objeto posee volumen, queremos decir que es sólido y ocupa un área tridimensional”¹⁸²; es decir, ocupa un lugar en el espacio, tanto al exterior a la realidad cinematográfica como al interior a la misma.

¹⁷⁹ David Bordwell, Kristin Thompson, *Op. Cit.*, pág. 176.

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Ibidem*, pág. 179.

Si bien se ha relacionado al tiempo cinematográfico más con el montaje o edición que con la puesta en escena, éste no se encuentra tan tajantemente deslindado de la segunda. En primer lugar porque todo plano tiene una duración determinada y “el director decide cuánto tiempo durará una toma en la pantalla”¹⁸³. En segundo lugar, en toda puesta en escena existe un movimiento, ya sea por parte de la cámara, de los sujetos registrados e incluso de los objetos; este movimiento implica un desplazamiento de un punto a otro en un determinado lapso de tiempo, el cual es orquestado por el realizador dentro de la puesta en escena. Empero, el paso del tiempo y el registro del espacio no es la única función de la puesta en escena, puesto que “el empleo de la puesta en escena del director no sólo guía nuestra percepción de un momento a otro, sino que también contribuye a crear la estructura global de la película”¹⁸⁴.

Cuando se realiza el montaje de una película, y al momento de ser proyectada, el marco temporal varía entre el editor y el espectador. Así, “cuando el montador corta un plano está definiendo un marco temporal”¹⁸⁵, mientras que para el espectador, dicho marco “existe sólo *a posteriori*, cuando tras haber visto el plano en su totalidad puede proyectar sobre él una mirada retrospectiva”¹⁸⁶. Aquí entra además, el papel activo del público al reconstruir el significado de las imágenes proyectadas en el discurso cinematográfico.

El montaje, por otra parte, no se limita a la construcción del tiempo cinematográfico, y puede ayudar a construir un espacio en la realidad interior del discurso cinematográfico de ficción. “La posibilidad que el montaje ofrece de construir un espacio de 360°”¹⁸⁷ se debe a que gracias al montaje o edición se puede jugar con el campo de un plano, el contracampo de dicho plano, así como

¹⁸³ *Ibidem*, pág. 182.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pág. 185.

¹⁸⁵ Emmanuel Siety, *Op. Cit.*, pág. 43.

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pág. 45.

con las distintas posibilidades de planos en un mismo escenario y/o secuencia, donde el montaje selecciona y yuxtapone dichos planos.

Sobre la temporalidad de un discurso cinematográfico de ficción, es importante señalar que todos tienen un principio y un final. Ciertamente pueden existir películas con un final en suspenso, den pie a posibles secuelas o precuelas, o vuelvan al punto de partida, empero, “que el final sea en forma de suspense o cíclico no altera en absoluto la naturaleza del relato en tanto objeto: todo libro tiene una última página, toda película tiene un último plano”¹⁸⁸. Es precisamente en esta estructura cerrada de todo discurso cinematográfico, que la temporalidad del cine se opone a la del mundo real: existe un punto de partida y un final claros, mientras que en la realidad extracinematográfica, no existe un orden similar al orden temporal cinematográfico.

Dentro de la narrativa de un discurso cinematográfico de ficción, existen “periodos de tiempo que han sido sacados de la narrativa”¹⁸⁹. Una ficción

cinematográfica relata una historia, que en tanto historia posee una temporalidad, y una serie de acontecimientos que vuelven relevante dicho relato. Dichos acontecimientos no forzosamente aparecen de manera continua o en orden cronológico, y son seleccionados de la totalidad de



Imagen 1. Brad Pitt con tres edades distintas en menos de tres horas en *El Curioso Caso de Benjamin Button*

la vida de los personajes que participan dicho relato. La película *El Curioso Caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2008) (Imagen 1) abarca del año 1918 al 2005, pero la proyección dura 166 minutos.

¹⁸⁸ André Gaudreault, François Joist, *El Relato Cinematográfico*, pág. 26.

¹⁸⁹ Susan Hayward, *Op. Cit.*, pág. 113.

Pero es precisamente en estos poco minutos (en comparación a las más de ocho décadas retratadas por la película), que se registran en la cámara y se proyectan en la pantalla aquellos acontecimientos relevantes para la historia fílmica.

A través de las elipsis es como el discurso cinematográfico de ficción “pone en juego dos temporalidades: por una parte la de la cosa narrada, por otra parte la que deriva del acto narrativo en sí”¹⁹⁰. Dicho de otra forma, muestra el tiempo que abarcaría la ficción cinematográfica si no fuera una ficción y el tiempo en el que el discurso cinematográfico de ficción se desarrolla. De acuerdo con Christian Metz “el relato ‘es un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos’”¹⁹¹. Mientras que en la realidad el tiempo discurre de manera ininterrumpida y los acontecimientos ocurren de manera interrumpida dentro de dicha continuidad, en la ficción cinematográfica, en tanto discurso y relato, aparecen sólo los lapsos significativos para la estructura interna del mundo posible planteado por la ficción cinematográfica y de la historia del texto cinematográfico.



Fotograma11. Escena de *Intriga Internacional*

Estos lapsos de tiempo significativos que no han sido sacados del relato por las elipsis, son los acontecimientos. Incluso si una película, como el caso de *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959)

(Fotograma 11) cuya duración de 136 minutos retrata casi la misma cantidad de tiempo continuo en la vida de Roger Thornhill (Cary Grant), que es el tiempo significativo para el relato cinematográfico.

¹⁹⁰ André Gaudreault, François Joist, *Op. Cit.*, pág. 27.

¹⁹¹ *Ibidem*, pág. 29.

Mientras que el paso del tiempo en la realidad occidental es lineal, en tanto que hay un principio y un final (en las concepciones cíclicas el final es al mismo tiempo el punto de partida), en el tiempo cinematográfico no siempre se cumple esta norma, lo cual es una ruptura con la realidad, pero, a la vez, una vinculación con la misma. Saliéndose de la narrativa clásica, Orson Welles en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) cuenta la vida del millonario Kane a partir de *flashbacks*, es decir, de recuerdos y vueltas al pasado por parte del personaje principal. Si bien el tiempo real no es un viaje de ida y vuelta al pasado o al futuro, muchas veces el sujeto recuerda lo que ya ha



Fotograma 12. Escena de *Ciudadano Kane*

sucedido, piensa en lo que sucederá, e incluso piensa en lo que pudo haber sucedido o lo que podría acontecer. La ficción cinematográfica permite “realizar” este tipo de saltos en el tiempo que en la realidad serían imposibles.

Algo que también permite el cine, que es imposible en la vida real, es estar en diferentes lugares al mismo tiempo, ya sea dividiendo la pantalla en dos (recurso no tan común) o intercalando dichas acciones entre sí. “Las secuencias que ocurren al mismo tiempo pero en diferentes lugares, son intercaladas para crear una tensión narrativa”¹⁹², lo cual cumple con funciones narrativas y/o estéticas o de estilo.

La continuidad y contigüidad del espacio y el tiempo son una característica de la realidad, mientras que en la realidad cinematográfica son más bien opcionales, así “dentro de la narrativa del cine clásico, tiempo y espacio son

¹⁹² John Hill, Pamela Church Gibbson, *Op. Cit.*, pág. 19.

coherentemente representados para poder lograr el efecto de realidad”^{193*}, mientras que el cine no clásico, experimental o de arte, se sale de esta estructura narrativa clásica. La estructura lineal del cine de Hollywood incluso permite establecer un paradigma, informalmente llamado “paradigma clásico”, inspirado en la estructura aristotélica clásico, y donde los giros de la historia ocurren literalmente en un tiempo específico de la historia, teniendo como buenos ejemplos *Barrio Chino* (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974), o la ya mencionada *Thelma & Louise: un Final Inesperado*.

Un buen ejemplo de la estructura anacrónica de cine *off-Hollywood*** es *Tiempos Violentos* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) (Fotograma 13), la cual,



Fotograma 3. Escena de *Tiempos Violentos*.

en caso de ser ordenada cronológicamente, cumple con las convenciones del ya mencionado paradigma Towne. Empero, el cine del *mainstream**** ha adoptado estas convenciones del cine independiente o de arte, como la película *Red Social* (*The Social Network*, David Fincher, 2010), que intercala

dos procesos de demanda diferentes y varios *flashbacks*, formando una compleja estructura narrativa. Por otra parte, el cine fuera de Hollywood ha retomado la estructura clásica para contar sus historias, como es el caso de *Secreto en la Montaña* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005).

¹⁹³ Susan Hayward, *Op. Cit.*, pág. 369.

* “Within classic narrative cinema space and time are coherently represented in order to achieve the reality”.

** Anglicismo utilizado para designar a una película estadounidense no hecha en Hollywood o por un gran estudio.

*** Anglicismo utilizado para designar un producto cultural que pertenece a las industrias culturales establecidas, o para señalar algo dentro del gusto estandarizado de la mayoría. Literalmente significa “corriente principal”.

En el cine entonces se pierde la continuidad del espacio y el tiempo, dado que “en la vida real toda experiencia o concatenación de experiencias se da, para cada observador, en una secuencia espacio-temporal ininterrumpida” mientras que en la realidad cinematográfica “hay saltos en el tiempo o el espacio”¹⁹⁴. Es precisamente porque la realidad la vivimos de forma continua, pero la pensamos de forma discontinua, que la ficción cinematográfica es proyectada de manera continua pero relatada de manera discontinua, que los discursos cinematográficos de ficción nos parecen verosímiles y reales.

Gracias a esta manipulación del espacio y del tiempo, el cine y la ficción cinematográfica permiten una “impresión de realidad” en los espectadores puesto que “el filme nos produce la sensación de asistir directamente a un espectáculo casi real” que “desencadena en el espectador un proceso a la vez perceptivo y afectivo de ‘participación’”¹⁹⁵. Son por todos los índices de realidad¹⁹⁶ presentados en la ficción cinematográfica que ésta logra dar una impresión de la realidad más fuerte que en otras construcciones de la imagen de la realidad (literatura, fotografía, teatro, etcétera).

3.5. El Discreto Encanto del Realismo

El realismo literario, del cual procede en buena medida el realismo cinematográfico, “fue un movimiento artístico y literario del siglo XIX que surgió después del Romanticismo como reacción a los excesos de éste. Los autores del Realismo se preocuparon por el momento y su consecuencia; por la palabra cruda y por lo real”¹⁹⁷. El realismo cinematográfico es heredero de esta corriente, y se plantea además como una teoría cinematográfica, en contraposición a los formalistas; este realismo lo es tanto a nivel narrativo como figurativo^{198*}, o dicho

¹⁹⁴ Rudolf Anheim, *Op. Cit.*, pág. 27.

¹⁹⁵ Christian Metz, *Op. Cit.*, pág. 32.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pág. 34

¹⁹⁷ Fabio Acevedo, *et. al., Literatura*, pág. 194.

¹⁹⁸ Susan Hayward, *Op. Cit.*, pág. 334.

* “Realism functions in film on both narrative level and figurative”.

de otra forma, el realismo se ve en lo que el argumento de ficción relata y en cómo lo relata.

Existen varias corrientes realistas a lo largo de la historia del cine, distinguiéndose el realismo francés de los años treinta (país en donde surgió el realismo literario, curiosamente), el neorrealismo italiano de los años cuarenta y cincuenta, y en la actualidad el llamado Dogma 95, que si bien no se autodenomina como una corriente realista, posee los elementos que la caracterizan. Dentro del cine realista no sólo las temáticas parten de la vida cotidiana fuera de la realidad cinematográfica, sino que, en cuestión de forma “hay una mínima interferencia y manipulación por parte del artista, dado que el film no es un arte de invención sino un arte de ‘estar ahí’”^{199*}. El que los teóricos realistas consideren que el cine deba ser un mero registro de la realidad se debe en buena medida a que establecen “que el cine es esencialmente una extensión de la fotografía y comparte con ella una pronunciada afinidad para registrar el mundo visible alrededor de nosotros”^{200**}. Incluso de manera estilística, las ficciones, en el caso concreto del neorrealismo italiano, tienden a eliminar toda manipulación de la realidad objetiva y buscan plasmar esta tal cual en la realidad cinematográfica.

Dentro de las características ideológicas del neorrealismo italiano, que juegan con la realidad fuera del cine y la ficción cinematográfica esta “un nuevo espíritu democrático, con énfasis en el valor de la gente ordinaria como trabajadores, campesinos, y obreros” así como “un énfasis en emociones en lugar de ideas abstractas”^{201***}. Al seguir las vidas de la gente común, el neorrealismo italiano buscaba tratar el día a día del grueso de población. Por otra parte, la preponderancia de las emociones por encima de las ideas habla de que las

¹⁹⁹ LouisGiannetti, *Understanding Movies*, pág. 368.

* “There is a minimum of interference and manipulation on the artist’s part, for film is not an art of invention so much as an art of ‘being there’”.

²⁰⁰ *Idem*.

** “That cinema is essentially an extension of photography and shares with it a pronounced affinity for recording the visible world around us”.

²⁰¹ *Ibidem*, pág. 369.

*** “A new democratic spirit, with emphasis on the value of ordinary people like laborers, peasants, and factory workers [...], an emphasis on emotions rather than abstract ideas”.

primeras son consideradas como reales, mientras que las segundas como meras especulaciones.

En su estilo, el neorrealismo italiano buscaba

una evasión de las historias netamente planeadas [...], un estilo visual de documental, el uso de locaciones reales [...], el empleo de actores no profesionales [...], la evasión del diálogo literario [...] y la evasión de artificios en la edición, el trabajo de cámaras, y la iluminación”^{202203*}.

Sin embargo, aunque estilísticamente el neorrealismo italiano buscaba apearse lo más posible a la realidad (en este caso a la realidad que vivían o creían vivir sus realizadores y en caso de haberlos, guionistas), le resultó imposible desapearse de la ficción (en no pocas ocasiones esa era la pretensión de los teóricos y realizadores de la corriente).

Dicho alejamiento fallido de la ficción cinematográfica se debió en buena medida a que “el rodaje en exteriores o en decorados naturales no es en sí mismo un factor de realismo”²⁰⁴, basta pensar en los idílicos parajes neozelandeses, apenas tocados por el hombre en donde se filmó *El Señor de los Anillos: la Comunidad del Anillo (The Lord of the Rings: the Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001) para darse cuenta de esto. E incluso decorados muy



Fotoqrana 14 Locación de *Memorias de una Geisha*.

²⁰² *Idem*.

* “An avoidance of neatly plotted stories [...], a documentary visual style, the use of actual locations [...], the use of nonprofessional actors [...], an avoidance of literary dialogue [...] and an avoidance of artifice in the editing, camerawork, and lighting”.

²⁰³ Jacques Aumont, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 139.

²⁰⁴ Jacques Aumont, *et. al.*, *Op. cit.*, pág. 139.

minuciosos y elaborados como los de John Myhre y Gretchen Rau en *Memorias de una Geisha* (*Memoirs of a Geisha*, Rob Marshall, 2005) (Fotograma 14), logran esta impresión de realismo, a pesar de ser deliberadamente elaborados.

Por otra parte, el hecho de que los actores “sean no profesionales no impide que interpreten, es decir, que representen una ficción, incluso si esta ficción se parece a su vida real”²⁰⁵. Esto por que la ficción es una construcción de la imagen de la realidad y no un registro fidedigno de la realidad misma (aun cuando tenga esta pretensión, la ficción jamás podrá serlo del todo), como lo es el



Fotograma 15. Escena de *Ladrón de Bicicletas*

documental. Incluso cuando el cine neorrealista “abandona la espectacularidad y adopta un ritmo de acción más lento, no por eso deja de recurrir a la ficción”²⁰⁶. Finalmente, las historias retratadas por el neorrealismo italiano no son un día cualquiera en la vida de sus personajes, y terminan por ser un

día importante, como es el caso de *El Ladrón de Bicicletas* (*Ladri di Biciclette*, Vittorio de Sica, 1948) (Fotograma 15) donde la trama se centra en el día en que la bicicleta de Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) es robada, y las vicisitudes que esto le acarrea.

El realismo es entonces un apego a la realidad por parte de la ficción, y uno un mero registro de la realidad misma sin modificación alguna de esta por parte del realizador. Empero las modificaciones a la realidad objetiva son mucho menores que en el resto del cine de ficción, y se busca que el mundo posible o la realidad interior del filme sea lo más fiel posible a la realidad objetiva.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ *Ibidem*, pág. 140.

La ficción es una construcción que el o los autores hacen de la realidad (o un aspecto de ésta), ya sea tratando de construirla lo más fielmente posible o separándose diametralmente de la misma, con distintos niveles de gradación entre ambos puntos. La noción de realidad que el autor de una ficción plasme en su obra, dependerá de su pertenencia a un determinado grupo social y su ubicación dentro del mismo, así como su propia historia individual; empero, esta noción de realidad tendrá cierta correspondencia con el mundo objetivo. La ficción no es una construcción fiel de la realidad, ni siquiera cuando pretende serlo, está imposibilitada por el hecho de que en el mundo objetivo, del que parten las nociones de realidad, las cosas suceden sólo una vez en el tiempo y el espacio.

Empero, la ficción cinematográfica, como todas las ficciones, se aleja y se acerca en un constante vaivén de la realidad y del mundo objetivo. Las leyes de la realidad y el mundo objetivo se suspenden sólo para ver proyectadas en la pantalla comentarios sobre los mismos, que además filman sujetos y objetos existentes en el mundo objetivo y pertenecientes, en mayor o menor medida, a una determinada realidad. Tiempo y espacio son utilizados constantemente para dar una noción de que lo que se ve en la pantalla es un mundo posible. Las ficciones son construidas a partir de la realidad y del mundo objetivo, variarán en los recursos y la utilización de los mismos. Muchos son los elementos del mundo objetivo son tomados de la realidad para construir el mundo posible planteado por la ficción cinematográfica. Sin embargo, las posibilidades de empleo de dichos elementos son tantas como directores e historias haya, y en buena medida dependerá del *telos* comunicativo del director cómo serán utilizados. En el mundo objetivo y en la realidad, el paso del tiempo es inevitable, y es este pasado, el que puede dar pie a muchas ficciones cinematográficas.

4. EL HECHO HISTÓRICO CON LA FICCIÓN TATUADA

“La historia es la novela de los hechos, y la novela es la historia de los sentimientos”.

Claude Adrien Helvétius.

“La historia cuenta lo que sucedió, la poesía lo que debía suceder”.

Aristóteles.

En más de un sentido, a partir de la realidad y del mundo objetivo se construye el discurso cinematográfico de ficción. Primero, porque en tanto ficción parte forzosamente de éstos para construirse como una imagen o alegoría de los mismos. En segundo lugar, porque en tanto construcción lingüística parte de una determinada forma de construir la imagen de la realidad y el mundo objetivo mediante signos y señales. Finalmente, porque en calidad de discurso cinematográfico, registra imágenes de lugares, personas y objetos que existen fuera de la realidad cinematográfica; es decir, en el mundo objetivo, cuya imagen puede y es construida de diferentes formas por el sujeto cognoscente en lo que llamamos realidad.

Una forma que tiene el ser humano de aprehender la realidad es a partir del conocimiento científico. A partir de estos conocimientos científicos pueden construirse ficciones, y en concreto discursos cinematográficos de ficción. No es gratuita la existencia de un género literario y cinematográfico como lo es la ciencia-ficción, construido en buena medida gracias a los conocimientos científicos y su aplicación, en interacción con la imaginación de los autores. Las ciencias de lo humano, y en concreto, la historia, también pueden aportar los conocimientos generados a partir de ellas y construir una ficción que sea verosímil o apegada a la realidad para el lector, o en el caso del cine, del público. La forma en cómo lo hace, concierne a este capítulo.

4.1. La Historia con Principio

En la introducción de *La Idea de Historia*, una de las piedras angulares de la teoría y filosofía de la historia contemporáneas, Robin George Collingwood establece que “la historia es un tipo de investigación” perteneciente “a lo que llamamos las ciencias, es decir, a la forma del pensamiento que consiste en plantear preguntas que intentamos contestar”²⁰⁷. Sin embargo, no toda pregunta esbozada con la intención de responderla tiene el carácter de científico. En ese sentido, y también con la finalidad de ubicar y definir a la historia como ciencia, se dirá que ésta “es el conjunto de actividades intelectuales encaminadas a conocer e interpretar la realidad”²⁰⁸. Si bien es más acertada que la primera, la definición anterior de lo que es ciencia queda todavía incompleta al ser planteada por el autor.

Por su parte, Juan Brom considera que “la ciencia no es una simple acumulación de conocimientos; los que la integran deben corresponder a la realidad, estar comprobados o resultar, lógicamente, de otros ya comprobados”²⁰⁹. Así, los conocimientos de la física o de la biología, poseen una estructura en el conjunto de conocimientos que las integran, y una correlación de dichas informaciones con la realidad objetiva, comprobados de forma empírica y fehaciente; Por otra parte,

al hablar de ciencia en la forma en que lo acabamos de hacer, nos referimos al conjunto de la explicación del Universo, a lo que suele denominarse Ciencia, con mayúscula. Es evidente que ni la historia ni las matemáticas o cualquier otra disciplina específica pretenden una explicación “del Universo”, sino de una parte determinada de éste²¹⁰.

De esta forma, cada disciplina científica abarca sólo una porción de la realidad. La ciencia, al igual que el lenguaje, no construye la realidad misma, sino una imagen

²⁰⁷ R.G. Collingwood, *La Idea de Historia*, pág. 19.

²⁰⁸ Juan Brom, *Para Comprender la Historia*, pág. 24.

²⁰⁹ *Ibidem*, pág. 25.

²¹⁰ *Idem*.

de ella, donde el objeto cognoscible existe independientemente del sujeto cognoscente, pero es aprehendido por éste con una intencionalidad y con un rol activo, y no como un mero receptor de percepciones. Cada disciplina científica abarca una porción de la realidad y construye un determinado tipo de imagen de la misma de acuerdo a su objeto de estudio. La historia como disciplina científica “averigua *res gestae*, es decir, actos de seres humanos que han sido realizados en el pasado”²¹¹. Esto no implica que otras disciplinas científicas como la ciencia política o la sociología dejen de lado este aspecto, empero, su objeto de estudio no son *per se* las acciones humanas en el pasado.

Estas acciones humanas en el pasado son las que constituyen los acontecimientos históricos, y sólo aquellos acontecimientos relevantes para el estudio de la historia adquieren la categoría de hecho histórico. Se considerará como acontecimiento histórico a toda acción humana ocurrida en el pasado; mientras que por hecho histórico se entenderá a toda acción o acciones humanas en el pasado, es decir, acontecimientos históricos, relevantes para la historia. Como ejemplo, el llamado de Miguel Hidalgo en Dolores, el 16 de septiembre de 1810 tiene la categoría de hecho histórico, y por ende de acontecimiento histórico, mientras que el grito conmemorativo de dicho evento, el 15 de septiembre de 1998 sólo posee la de acontecimiento histórico, en tanto que, por el momento, aún no ha sido de importancia para la historia.

También es importante señalar que por acciones humanas se entienden el conjunto de acciones diferenciadas entre sí de los individuos. Son los hombres, y en concreto algunos hombres, los que realizan las acciones humanas que serán consideradas como hechos históricos por el historiador, sin embargo, estas acciones tienen lugar en un marco social determinado, dado el carácter gregario del hombre. Por otra parte “si situamos a los hombres en el centro de la historia es porque todas las realizaciones que se producen en el marco de una sociedad –y

²¹¹ R.G. Collingwood, *Op. Cit.*, pág. 19.

esta sociedad misma- son creadas por la acción social de los hombres”²¹², a lo cual se debe añadir que los mismos hombres se encuentran condicionados (más no determinados) por la sociedad a la cual pertenecen.

Sin embargo, por la naturaleza de su objeto de estudio, la historia enfrenta un problema que el resto de las disciplinas científicas, incluidas aunque con ciertos matices las llamadas ciencias sociales, no enfrentan: “trata de hechos únicos, no repetibles”²¹³. Debido a la sujeción en el tiempo y el espacio por parte del acontecimiento histórico y por lo mismo del hecho histórico, éste sólo puede ocurrir una sola vez. En tanto que refiere a acontecimientos históricos, la historia y el historiador no pueden acceder directamente, es decir *in situ*, a los hechos sobre los cuales hablan, y sólo pueden llegar a ellos a partir de testimonios, de forma indirecta. Por testimonios, Collingwood entiende “documentos, en cuanto un documento es algo que existe ahora y aquí, y de tal índole que, al pensar el historiador acerca de él, pueda obtener respuestas a las cuestiones que pregunta acerca del pasado”²¹⁴. Estos documentos funcionan como las fuentes de la historia, pues son registros de acciones humanas en el pasado.

Como quehacer científico, señala un historiador “nosotros no explicamos el pasado; explicamos observaciones sobre el pasado”²¹⁵. Así, sólo aquello que esté documentado es susceptible de ser considerado como acontecimiento o hecho histórico; sin embargo, “no todos los datos acerca del pasado son hechos históricos, ni son tratados como tales por el historiador”²¹⁶; no obstante, “los hechos los encuentra el historiador en los documentos, en las inscripciones, etcétera”²¹⁷. Lo anterior plantea un problema que enfrenta la Historia como disciplina científica: ¿quién y cómo decide que acontecimiento histórico debe ser considerado como hecho histórico?

²¹² Pelái Pages, *Introducción a la Historia*, pág. 22.

²¹³ Juan Brom, *Op. Cit.*, pág. 27.

²¹⁴ R.G. Collingwood, *Op. Cit.*, pág. 19.

²¹⁵ Alfonso Mendiola, *El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado*, en *Historia y Grafía* núm. 15, pág. 181.

²¹⁶ E.H. Carr, *¿Qué es la Historia?*, pág. 53.

²¹⁷ *Ibidem*, pág. 52.

4.2. Las tres caras de la historia

La historia es una disciplina científica que estudia las acciones del hombre en el pasado, llamadas acontecimientos históricos, en concreto las acciones relevantes llamadas hechos históricos, que son seleccionadas por el historiador a partir de los testimonios de dichos eventos acaecidos en el pasado y que fungen como registros de los mismos. Por otra parte, en tanto disciplina científica, la Historia es una actividad humana que sirve como construcción de la imagen de la realidad y que conlleva un ejercicio activo por parte del sujeto cognoscente y una *praxis*. En tanto conocimiento, la Historia tiene la facultad de ser comunicable y es también una construcción lingüística. Finalmente, como estudia las acciones del hombre en el pasado en el marco de una sociedad y el propio historiador es producto de una sociedad, la historia, el hecho histórico y los documentos históricos son creaciones sociales.

A continuación, se hablará de la historia, el historiador, el hecho histórico y el documento histórico como creaciones. En primer lugar, como una creación de la imagen de la realidad, en tanto disciplina científica. Después se hablará de los elementos anteriormente mencionados como creaciones sociales. Finalmente se les abordará como creaciones discursivas. Si bien el tema central del capítulo es el hecho histórico, es importante señalar que en su relación con la fuente histórica, que lo documenta frente al sujeto cognoscente (el historiador), es construido el hecho histórico y, por consiguiente, a la historia como disciplina científica.

4.2.1. El Hecho Histórico como Construcción de la Imagen de la Realidad

Todas las disciplinas científicas buscan construir una imagen del mundo objetivo; es decir, construir la realidad a partir de su objeto de estudio y las características del mismo, así “la historia se singulariza por el hecho de que posee una relación específica con la verdad, o más bien que sus construcciones narrativas intentan

ser la reconstrucción de un pasado que fue”²¹⁸. El hecho histórico, construido a partir de los documentos históricos por parte del historiador, en tanto objeto de estudio de la historia, busca construir la imagen de la realidad a partir de las acciones pasadas de los hombres. La historia “referencia a una realidad situada fuera y delante del texto histórico”²¹⁹, entendiéndose por esto que el acontecimiento y el mismo hecho histórico, existen fuera e independientemente no sólo del historiador, el sujeto cognoscente de la historia que parte de los documentos históricos, sino también de los documentos históricos mismos, pues estos son un registro por parte de un sujeto cognoscente (distinto del historiador) de un determinado evento presuntamente acaecido en la realidad objetiva.

El acontecimiento y hecho históricos forman parte de la realidad objetiva, y su existencia no depende del registro o la interpretación del mismo. Empero, el acontecimiento histórico solamente podrá acceder a la categoría de hecho histórico cuando sea considerado como tal a partir de un documento histórico por parte del historiador. Por otra parte, el documento histórico es por sí mismo la aprehensión del acontecimiento histórico: es el registro de las impresiones sobre un determinado evento por parte de quien lo documenta.

No en balde el vocablo “historia” posee una cualidad polisémica en varios idiomas donde “presenta cierta ambigüedad, ya que el vocablo designa la realidad y el conocimiento que adquirimos de ella”²²⁰. Por la primera acepción del término historia se entiende lo que ha sucedido en el pasado, los acontecimientos históricos o acciones humanas ocurridas anteriormente. Respecto a la segunda acepción del término mencionado en la cita anterior, hace referencia al conocimiento adquirido del estudio de las acciones humanas del pasado, es decir, la historia como disciplina científica. Dicho de otra forma “el concepto historia incluye, pues, la realidad histórica tal y como objetivamente acaeció, y el

²¹⁸ Roger Chartier, *El Mundo como Representación*, pág. 76.

²¹⁹ *Idem*.

²²⁰ Raymond Aron, *Lecciones sobre la Historia*, pág. 105.

conocimiento histórico, o sea la ciencia que pretende desvelarnos, mediante el trabajo del historiador, la realidad histórica”²²¹.

Cada reconstrucción histórica en particular busca construir una imagen de la realidad a partir de un determinado acontecimiento o hecho histórico. Esto se debe a que si una reconstrucción histórica pudiese abarcar todo el conocimiento histórico (o toda la historia), terminaría siendo la historia misma, lo cual es imposible. Ahora bien “ningún relato histórico se corresponde automáticamente con la realidad que trata de aprehender, aunque en cada narración histórica pueda existir una parte de esa realidad, una parte de la verdad histórica”²²². En tanto construcción de la imagen de la realidad, una reconstrucción histórica no puede ser la realidad misma, pero surge de ésta y en concreto, del documento histórico que aprehendió la imagen de la realidad y la registró en dicho documento.

Por otra parte, si a partir de las acciones humanas en el pasado se construye la historia, y con ella la imagen de la realidad que tenemos del presente, no es menos cierto que “sólo podemos captar el pasado y lograr comprenderlo a través del cristal del presente”²²³. A partir del historiador, que busca construir la imagen de la realidad a partir del pasado, el cual, representado por los documentos que registran el hecho histórico, es interpretado a partir del presente del historiador (o desde su realidad). Dentro de esta relación dialéctica entre presente y pasado, “la función del historiador no es ni amar el pasado ni emanciparse de él, sino dominarlo y comprenderlo, como clave para la comprensión del presente”²²⁴.

El historiador al abordar un determinado hecho histórico y realizar a partir de los documentos que hayan registrado éste una reconstrucción histórica, no puede abordar esta construcción de la imagen de la realidad, ya parcializada en su

²²¹ Pelai Pagès, *Op. Cit.*, pág. 11.

²²² *Ibidem*, pág. 12.

²²³ E.H. Carr, *Op. Cit.*, pág. 70.

²²⁴ *Ibidem*, pag. 71.

registro, de manera absoluta, conformándose sólo con una verdad provisional y parcial respecto a tal conocimiento, lo cual no le quita su carácter científico (en el quehacer de la ciencia la frase hecha “verdades a medias, mentiras completas” no aplica). Para construir el conocimiento histórico “el historiador empieza por una selección provisional de los hechos y por una interpretación provisional a la luz de la cual se ha llevado a cabo dicha selección, sea ésta obra suya o de otros”²²⁵. Esto porque cada reconstrucción histórica, en tanto documento, es susceptible de convertirse en un documento histórico, pero también porque en tanto conocimiento científico, el conocimiento histórico puede y debe ser continuamente perfeccionado. De acuerdo con Adam Schaff

aun cuando sigue siendo un sólido elemento de la realidad objetiva que existe aparte de toda conciencia cognoscente e independiente de ella, el hecho histórico es a la vez un producto específico, un producto sobre cuya génesis la mente del historiador ejerce su acción²²⁶.

El historiador, en tanto sujeto cognoscente, no se comporta de forma pasiva frente al hecho histórico o, más acertadamente, frente un registro, como muy probablemente quien registre el documento considerado *a posteriori* como documento histórico tampoco lo haga. Al hablar de una acción ejercida de la mente del historiador sobre el hecho histórico, Schaff alude al papel activo del historiador. No en balde considera al hecho histórico como un producto.

Schaff también menciona que “el historiador, basándose en una teoría definida, realiza la *selección* de los acontecimientos y de los procesos históricos que él eleva a la dignidad de hechos históricos”²²⁷. Nuevamente sale a relucir el papel activo del historiador respecto del hecho histórico. Sin embargo, Schaff inserta aquí un nuevo elemento: la presencia de una teoría como marco de referencia para seleccionar la información pertinente para construir su objeto. La

²²⁵ *Ibidem*, pág. 76.

²²⁶ Adam Schaff, *Historia y Verdad*, pág. 280.

²²⁷ *Ibidem*, pág. 281.

existencia de dicha teoría matiza la subjetividad del historiador, y así el conocimiento histórico no es construido por éste *ad libitum*, sino bajo la óptica de un determinado *corpus* teórico.

No sólo presente y pasado se relacionan de forma dialéctica en la construcción de la historia como disciplina científica, también lo hacen el propio historiador (en cierta forma el presente) con los hechos históricos (por analogía, el pasado). Dentro de esta mutua correspondencia, “sin sus hechos el historiador carece de raíces y es hueco; y los hechos, sin el historiador, muertos y falsos de sentido”²²⁸. Es en la acción del historiador, es decir, del individuo en particular, sobre el acontecimiento histórico cuando entra en juego el papel de la sociedad a la que pertenece el historiador y a partir de la cual comienza a construirse verdaderamente el conocimiento histórico. Tanto el individuo, como la Historia en tanto disciplina científica, son creaciones de la sociedad de la cual emanan.

4.2.2. El hecho histórico como construcción social

Al ser una acción de la mente del historiador hacia los documentos que registran los potenciales hechos históricos, así como en su calidad de disciplina científica, puede considerarse a la historia como una actividad práctica, entendiendo por esto “todo lo que implica escribir libros de historia, desde la búsqueda en archivos hasta su redacción y defensa frente a la comunidad de historiadores”²²⁹. En su carácter de actividad, la historia como disciplina científica es ejercida por los seres humanos, en concreto por individuos que, como se señaló en el apartado anterior, no actúan a voluntad, sino bajo la óptica de una teoría y, en general, condicionados por su pertenencia a una sociedad (es decir a una determinada realidad).

²²⁸ E.H. Carr, *Op. Cit.*, pág. 76.

²²⁹ Carlos Mendiola Mejía, *Distinción y relación entre la teoría de la historia, la historiografía y la historia*, en *Historia y Grafía*, núm. 6., pág. 171.

Un primer aspecto al cual se puede apelar para resaltar la cualidad de construcción social de la historia son los documentos mismos, “la historia se hace con documentos”, es decir, “las huellas que han dejado los pensamientos y los actos de los hombres de otros tiempos”²³⁰. En tanto producto social, los documentos históricos, a partir de los cuales se construye el hecho histórico, objeto de estudio de la historia, convierten a esta misma por extensión en un producto social. Sin embargo, el origen social de las fuentes históricas no es el único fundamento sobre el cual se sustenta el carácter de construcción social del hecho histórico.

Como disciplina científica llevada a cabo en un determinado momento “la historia es una relación *activa* con el pasado. El pasado está presente en todas las esferas de la vida social”²³¹. Todo el presente social es construido a partir de lo acaecido en el pasado; la cultura, el lenguaje y la sociedad misma son herencia de un pasado que alguna vez, también fue presente. La labor del historiador en un presente específico no está exenta de dicha relación pues

el trabajo profesional de los historiadores especializados forma parte de esta relación colectiva y contradictoria de nuestra sociedad con su pasado; pero no es más que un aspecto particular, no siempre el más importante, y jamás independiente del contexto social de la ideología dominante²³².

La historia se encuentra así enmarcada por el contexto social a partir del cual y por el cual se construye el conocimiento científico. Al tomar en consideración el factor social, es como se llega a un tratamiento de tipo materialista-histórico-dialéctico de la historia.

La noción de la historia emparentada con la postura naturalista, más relacionada con la historia positivista y la llamada escuela de los *Annales*, si bien

²³⁰ C.V. Langlois, C. Seignobos, *Introducción a los Estudios Históricos*, pág. 17.

²³¹ Jean Chesenaux, *¿Hacemos tabula rasa del pasado?*, pág. 21.

²³² *Ibidem*, págs. 22-23.

no niega el carácter social de la historia en tanto que ésta relata la historia de la humanidad, relega el papel activo del historiador a un mero compilador de datos históricos, donde el factor subjetivo (la interpretación de los documentos) debe ser dejado de lado y así los hechos hablan por sí solos. Empero, esta noción omite que el historiador hará siempre una selección de los documentos que considere pertinentes, aun cuando no haga comentario alguno sobre los mismos; por otra parte, esta selección de documentos siempre estará condicionada socialmente, debido a la pertenencia a la sociedad por parte del historiador-compilador planteado por la noción naturalista de la historia.

Dentro de la concepción trascendentalista, una de las críticas hechas al respecto es que no evita

elaborar preguntas por la ciencia de la historia en términos metafísicos, es decir, como si esta existiera independientemente o por encima de la sociedad, como por ejemplo, cuando se pregunta qué es la historia sin referirla a una sociedad específica²³³.

Esto corresponde especialmente a la *Filosofía de la Espiritu* de Friedrich Hegel, la cual, a partir de “la astucia de la Razón”, explica el devenir de la historia, sin apelar a una sociedad en concreto y mencionando, de forma genérica y a través de nociones metafísicas, determinados eventos históricos y sociedades. Sin embargo, una de las aportaciones fundamentales de Hegel es la noción dialéctica en la evolución de la historia.

Karl Marx, en la postura materialista-histórico-dialéctica retomó este aspecto de la filosofía idealista de Hegel, y lo compaginó con el factor social como condicionante de la existencia del hombre y su acceso al conocimiento. Todo conocimiento, especialmente el científico y entre este el histórico, viene dado y condicionado por el factor social inherente al sujeto cognoscente. La

²³³ Alfonso Mendiola, *Op. Cit.*, pág. 195.

intencionalidad por parte del individuo de construir la imagen de la realidad a partir de la historia, viene dada por su condición de ser social, por pertenecer a un determinado grupo, lo mismo que el marco teórico que le permitirá establecer qué hecho histórico es relevante para él y a partir de qué documentos lo interpretará.

Este factor de subjetividad no debe dejarse de lado en el quehacer científico, en general, y en el histórico, en particular, pues

al valorar un hecho social hay que contar con el contexto histórico, la disponibilidad de recursos, la sujeción geográfica, el influjo de la tradición, las variables climáticas y hasta con la casualidad. La lista es interminable, de modo que no hay razón para excluir de ella a la subjetividad²³⁴.

Esta subjetividad no debe ser entendida como un ejercicio arbitrario del individuo, sino sus limitantes en tanto individuo social (las limitantes de la sociedad a la cual pertenece), así como sus limitantes personales de tipo intelectual, psicosomático, etcétera.

La historia como actividad práctica y creadora de la imagen de la realidad partiendo de las acciones humanas del pasado, no debe ni puede contentarse con ser un mero receptor pasivo de las fuentes o documentos históricos, especialmente porque estos poseen una carga subjetiva importante. Esta carga subjetiva tiene que ver tanto con las limitantes anteriormente mencionadas, como con la posible subjetividad intencional de quien creó dichos documentos. Haciendo referencia a las memorias del diplomático alemán Stressman, a partir de las cuales se han documentado las relaciones diplomáticas entre la Alemania previa al nazismo y la Unión Soviética, E.H. Carr menciona que “los documentos no nos dicen lo que ocurrió, sino tan sólo lo que Stressman creyó que había ocurrido, o lo que deseaba que los demás pensaran, o acaso lo que él mismo quería creer que

²³⁴ Tomás Fernández, *La Subjetividad en la Historia*, pág. 7.

había ocurrido”²³⁵. Precisamente es por esta subjetividad inherente al documento histórico que se hace necesaria la interpretación del historiador.

La necesidad del pasado por parte de la sociedad, la lleva muchas veces a construir el conocimiento histórico para poder así apreciar su propio presente. Desde luego esta construcción de dicho conocimiento posee una intencionalidad y en buena forma puede condicionarlo, pero algo es constante: la búsqueda del pasado para explicar el presente, pues “en su sentido más amplio, todas las sociedades poseen mitos de creación y desarrollo que simbolizan el paso del tiempo: en un principio las cosas eran así y luego cambiaron para ser de esta otra manera”²³⁶. Basta remitirse a Cronos, dios griego del tiempo que devora a sus hijos y encierra a sus hermanos los titanes con excepción de Mnemosine, divinidad asociada a la memoria, que puede interpretarse como el paso del tiempo que devora o esconde todo, excepto a la memoria.

4.2.3. El hecho histórico como construcción discursiva

Hans-Georg Gadamer, haciendo referencia a lo que llama “ciencias naturales” establece que “la ‘ciencia’, por suerte o por desgracia, no está condicionada por su dependencia lingüística; quizá lo está de otra manera, pero no como ciencia”²³⁷. Más adelante el filósofo alemán considera que las ciencias de la naturaleza se construyen a partir de la lógica; es decir, de razonamientos deductivos derivados de premisas originadas en la abstracción de los fenómenos objetivos del mundo objetivo. Empero, estos fenómenos, para poder ser abstraídos y establecidos como premisas generales o particulares de un razonamiento silogístico, forzosamente pasan por el filtro del lenguaje.

²³⁵ E.H. Carr, *Op. Cit.*, pág. 63.

²³⁶ Eric Hobsbawm, *Sobre la Historia*, pág. 36.

²³⁷ Reinhart Kosselleck, Hans-Georg Gadamer, *Historia y Hermeneútica*, pág. 111.

Desde luego, los fenómenos objetivos de la realidad objetiva existen independientemente del sujeto cognoscente, pero para poder ser considerados como tal, es necesario que los aprehenda y a partir de ellos construya la imagen del mundo objetivo, es decir, su realidad. El conocimiento histórico, en tanto actividad científica que busca construir esta imagen a partir de las acciones humanas en el pasado, apoyado en documentos que registra estos acontecimientos, eleva los que considera más relevantes a la categoría de hechos históricos. Para llevar a cabo esta selección, el historiador parte de su propia subjetividad, entendiendo ésta no cómo algo *ad libitum*, sino en su calidad de sujeto condicionado por su pertenencia a un determinado grupo social.

Un hecho histórico se construye a partir de diferentes acontecimientos unidos por la interpretación que hace de ellos el historiador, buscando dar una explicación causal a los diferentes acontecimientos presentados en las fuentes históricas, pero también dotándolos de un sentido al hilarlos, intentando así comprender una estructura global. Aquí es importante recordar “la naturaleza esencialmente provisional y contingente de las representaciones históricas”²³⁸; es decir, su carácter de verdades provisionales.

Retomado esto, el mismo autor señala que la reconstrucción histórica, en tanto documento escrito y por ende de carácter lingüístico y discursivo de tipo narrativo, es “considerada sólo como un artefacto verbal, es decir, como un modelo de estructuras y procesos de un pasado lejano y que, en consecuencia, no está sujeto ni a los controles experimentales ni a la observación”²³⁹. Esto debido a la característica de acceso indirecto al fenómeno histórico, llamado acontecimiento histórico elevado a hecho histórico por el historiador por el acceso a los documentos que dan registro del mismo.

²³⁸ Hayden White, *El Texto Historiográfico como Artefacto Literario en Historia y Grafía*, núm. 2, pág. 11.

²³⁹ *Ibidem*, pág. 10.

Sin embargo, el conocimiento histórico, pese a sus particularidades anteriormente mencionadas y en tanto discurso narrativo “contiene elementos empíricos (percepciones) en tanto que están contenidos en comunicaciones, esto es, en tanto que cada sociedad hace expresable lo empírico en sus tecnologías de la palabra”²⁴⁰. Lo anterior se relaciona con la concepción planteada por Adam Schaff en la que el lenguaje por sí mismo es una construcción (¿quizá la construcción por excelencia?) de la imagen de la realidad que además sirve como soporte para otras construcciones de dicha imagen.

El mismo autor, menciona este carácter lingüístico de la historia al señalar que la historia

como ciencia de la sociedad moderna, produce comunicaciones acerca del pasado, mismas que tratan de sujetarse a ciertos criterios de validez, aunque estos últimos sean sólo convenciones que construyen la propia comunidad de historiadores y nada más²⁴¹.

De la cita anterior, el término “comunicaciones” es equiparable con el de discurso, en tanto que el conocimiento histórico se construye como tal, al poseer una estructura interna y un determinado orden entre las partes que lo integran respecto a esta estructura interna. También puede ser considerado como discurso puesto que apela a una determinada teoría para seleccionar sus documentos y hechos históricos y construirse así como saber estructurado. Por otra parte, los criterios de validez mencionados como convenciones de la comunidad de historiadores, son esta teoría o marco de referencia desde la cual se interpretan los hechos históricos.

Respecto del carácter provisional y contingente de las verdades parciales de la historia, es importante señalar, a través de la analogía establecida por E.H.

²⁴⁰ Alfonso Mendiola, *La inestabilidad de lo real en la ciencia de la historia: ¿argumentativa y/o narrativa?* En *Historia y Grafía*, núm. 24, pág. 99.

²⁴¹ Alfonso Mendiola, *El giro historiográfico...*, pág. 196.

Carr que “no puede deducirse, del hecho de que una montaña parezca cobrar formas distintas desde diferentes ángulos, que carece de forma objetiva o que tiene objetivamente diferentes formas”²⁴². Así, independientemente de las distintas construcciones históricas incluso de un mismo hecho histórico, este siempre existirá como parte de la realidad objetiva, independientemente de las construcciones que se hagan del mismo.

Si se toma al conocimiento histórico como un discurso, es importante establecer de qué tipo es. Aunque tiene elementos descriptivos, el propósito del discurso histórico no es caracterizar los acontecimientos o hechos históricos, como sería el caso de la crónica. Tampoco busca una simple relación causal entre los distintos hechos históricos, como sería el caso de un discurso explicativo. Podría pensarse que es de tipo argumentativo, pero la historia no busca defender o convencer (al menos no en principio), de que los hechos históricos ocurrieron de alguna forma, sino que busca exponerlos e interpretarlos.

En este sentido selecciona sólo aquel o aquellos acontecimientos importantes para un hecho histórico determinado y les da un sentido, generalmente a través de una estructura cronológica, detallando algunos eventos, personas o lugares y quizá defendiendo un determinado punto de vista. El discurso histórico es principalmente un discurso narrativo: “la historia es siempre un relato, aun cuando pretende evacuar lo narrativo y su modo de comprensión siga siendo tributario de los procedimientos y operaciones que aseguran la intriga de las acciones representadas”²⁴³. La cuestión ahora es saber en qué se diferencia la narrativa histórica de la ficción, concretamente la cinematográfica. Y a partir de estas diferencias, encontrar de ser posible, un punto de encuentro entre ambas.

²⁴² E.H. Carr, *Op. Cit.*, pág. 72.

²⁴³ Roger Chartier, *Op. Cit.*, pág. 74.

4.3. La más grande *history/story* jamás contada

Se ha señalado que, al menos en el idioma español, el término historia tiene tres significaciones. Una de ellas refiere a la disciplina científica que estudia las acciones humanas en el pasado documentadas y elevadas a las categorías de hechos históricos. Otra hace alusión al pasado en general, a lo que ya ha sucedido. La última hace referencia a un relato, es decir una narración. La historia como disciplina científica tiene que ver con las otras dos significaciones, pues refiere al pasado, aunque no a todo el pasado en general, y es construida discursivamente como un relato, si bien no cualquier tipo de relato.

El idioma alemán presenta dos vocablos para las tres concepciones que tenemos en español del término “historia”. *Geschichte* hace referencia tanto a la disciplina científica como a lo ya acontecido, mientras que *Historie* alude al conocimiento científico y al relato. Por su parte, la lengua inglesa utiliza las palabras *history* e *story* para definir la disciplina histórica y el pasado en general, y el relato, respectivamente; así “*history is the story of the dead told by the living*, o sea, la historia es la historia de los muertos narrada por los vivos”²⁴⁴. Tanto la historia como discurso, como la historia en tanto relato, son discursos narrativos.

Por sí solos, los acontecimientos históricos documentados no constituyen un relato o narración. Sólo adquieren dicho *status* cuando son considerados y reconstruidos por el historiador, convirtiéndose los acontecimientos en

un relato mediante la supresión o la subordinación de algunos de ellos, y destacando otros por la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y punto de vista, las estrategias descriptivas alternas y recursos similares; en suma, todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el entramado de una novela o un drama²⁴⁵.

²⁴⁴ Raymond Aron, *Op. Cit.*, pág. 105.

²⁴⁵ Hayden White, *Op. Cit.*, pág. 14.

Al igual que el guionista cinematográfico, el historiador selecciona solamente aquellos acontecimientos que le son relevantes. Sin embargo, el guionista cinematográfico lo hace con relación a un mundo posible (incluso cuando éste parte del mundo real), mientras que el historiador lo hace desde la realidad objetiva, por muy parcializada que esta sea. El discurso cinematográfico de ficción, y la ficción en general, aunque narrativa como el discurso histórico, no requiere partir forzosamente de la realidad objetiva aunque construye una determinada imagen de esta. Para el discurso cinematográfico, explicar esta realidad es su condición *sine qua non*.

Por otra parte, la ficción puede partir de un hipotético pasado, presente o futuro, mientras que la historia lo hará siempre a partir del pasado. La ficción cinematográfica creará, en términos generales, imágenes de la realidad *ad libitum*, mientras que la historia tendrá siempre la pretensión de hacerlo de forma imparcial. Empero, el discurso histórico tampoco es del todo equiparable con el discurso cinematográfico documental, si bien el propio término “documental” podría así sugerirlo.

Cierto es que el discurso histórico y el discurso cinematográfico documental parten de la realidad objetiva, y ambos se construyen a partir de documentos. La historia refiere solamente a acciones humanas realizadas en el pasado, mientras que el documental no se sujeta ni a esta temporalidad, ni a las acciones humanas. Los documentales bien pueden tratar sobre algo que ya pasó como *Masacre en Columbine* (*Bowling for Columbine*, Michael Moore, 2002) (Fotograma 16), algo que podría o sigue pasando aunque ya esté filmado como en *Nacidos en el Burdel* (*Born into Brothels*, ZanaBriski, Ross Kauffman, 2004), o algo que podría pasar como en *La Verdad*



Fotograma 16. Escena de *Bowling for Columbine*

Incómoda (An Inconvenient Truth, Davis Guggenheim, 2006). La historia por definición, si bien explica el presente e incluso proyecta el futuro a partir del pasado, no puede nunca deslindarse de éste último, mientras que el documental tiene esta posibilidad.

Por otra parte, los documentales no siempre refieren actos humanos realizados en el pasado, teniendo como ejemplo la ya mencionada *Marcha de los Pingüinos*. El discurso histórico parte de acciones humanas en el pasado previamente documentadas.

Aunque bien diferenciados entre sí, el discurso cinematográfico de ficción respecto del discurso histórico, en tanto que el segundo construye la imagen de la realidad a partir de los acciones humanas en el pasado, el primero puede partir de este para construir la imagen de la realidad que desea plantar, es decir el mundo posible cinematográfico enarbolado a partir de la historia misma. El historiador Eric Hobsbawm critica esta “actual tendencia de los novelistas a basar la trama de sus obras en hechos reales en vez de en argumentos imaginarios, con lo cual se desdibuja la frontera que separa la realidad histórica de la ficción”²⁴⁶, sin embargo incurre en algunas imprecisiones al establecer dicha censura.

Primero porque no es una tendencia actual, y a lo largo de la historia de la literatura existen diversos ejemplos en los que el dramaturgo o novelista de ficción apela a un pasado histórico para construir la realidad literaria. Un buen ejemplo son *Ricardo III* y *Enrique IV* de William Shakespeare en el caso del teatro; en el caso de la novela Alexandre Dumas partió de las guerras religiosas en Francia para crear *La Reina Margot*, mientras que Benito Pérez Galdós en *Trafalgar* lo hizo partiendo de la batalla homónima librada entre las fuerzas navales británicas y napoleónicas.

²⁴⁶ Eric Hobsbawm, *Op. Cit.*, pág. 18.

En segundo lugar, aun cuando se parta de un hecho real, la reconstrucción histórica hecha por el escritor, o el guionista y director de cine, es una re-creación de la realidad hecha en la imaginación de los mismos y realizada a partir de diferentes medios. Por otra, el uso del hecho histórico en la ficción puede variar entre un trabajo y otro. Finalmente, no hay siquiera una convención tácita entre los escritores y cineastas para utilizar o no utilizar el hecho histórico como punto de partida para en su trabajo, porque en tanto trabajos de ficción, productor y espectador asumen a la ficción cómo tal, por mucho o poco apegada que esté a la realidad y al mundo objetivo, si bien pueden modificar su imagen de ésta a partir de la ficción.

4.4. Pídele a la Historia que Vuelva (como Ficción)

Volver al pasado para construir el presente es algo que la historia hace como disciplina científica, y como tal construye una parte de la imagen de la realidad. El cine, y en concreto el discurso cinematográfico de ficción, también construyen ésta imagen partiendo de la realidad misma, y en tanto aprehensión de la realidad objetiva, la historia, y en concreto el hecho histórico como su objeto de estudio específico, puede aportar al discurso cinematográfico de ficción armas para construirse a sí mismo.

En una primera clasificación de ficciones cinematográficas a partir de la participación del pasado y la historia encontramos cuatro categorías distintas: las películas épicas, las reconstrucciones históricas, las biográficas y los dramas de época. Deben ser consideradas estas categorías no de forma pura, sino con elementos una de la otra, así como de otros géneros cinematográficos. Dentro de una segunda clasificación, a partir de la “participación” del hecho histórico en la ficción encontraremos cuatro (quizá cinco) tipos de ficciones.

4.4.1. Historia y Ficción. Las Reliquias del Pasado Parte 1

a) El Más Grande Espectáculo sobre la Pantalla

Desde los inicios del cine de ficción, la épica surgió como uno de los géneros predilectos de las grandes audiencias y por ende, de los grandes estudios, basta



Fotograma17. Escena de *El Nacimiento de una Nación*

remontarse a *El Nacimiento de una Nación* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915) (Fotograma 17) para constatarlo. Empero “fue a partir de la década de los 50, con la llegada del Technicolor y la construcción de salas y pantallas más grandes, que los ejecutivos de los grandes estudios, especialmente Cecil

B. De Mille, decidieron hacer del cine ‘el gran espectáculo’²⁴⁷. De manera discutible, no son pocos los que consideran que las películas épicas corresponde a dicha década y a principios de los sesenta, si bien el género tuvo un considerable “renacimiento” en los albores del nuevo milenio.

Una característica de este tipo de ficciones es que “no sólo cuestan una monumental cantidad de dinero, requieren amplios sets, miles de extras y, sobre todo, un héroe monumental interpretado por una estrella monumental”²⁴⁸ *. Basta pensar en que tan sólo en el vestuario de Elizabeth Taylor en *Cleopatra* (*Ídem*, Joseph L. Mankiewicz, 1963) se gastaron \$194,800 dólares²⁴⁹, mientras que la diva fue la primera en la historia en cobrar la ahora no sorpresiva cantidad de un

²⁴⁷ Ernesto Murguía, *El Emporio Contraataca en Cine Premiere*, núm. 113, pág. 71.

²⁴⁸ Susan Hayward, *Op. Cit.*, pág. 119.

* “Not only cost a monumental amount of money, they require huge sets, casts of thousands and, above all, a monumental hero played by a monumental star”.

²⁴⁹ Ernesto Murguía, *Op. Cit.*, pág. 71.

millón de dólares. Quizá por el, nunca mejor dicho, épico fracaso de la cinta, muchos la consideran la última cinta épica, si bien a los pocos años el productor Carlo Ponti se arriesgó a filmar *Doctor Zhivago* (*Ídem*, David Lean, 1965).

La temática de las películas épicas “es usualmente tomada de la historia: Bíblica o ‘fáctica’; ciertamente más preferible de un pasado distante”²⁵⁰. De las

épicas de tipo “Bíblico” se pueden encontrar *El Manto Sagrado* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. De Mille, 1956) y *Ben-Hur* (*Ídem*, William Wyler, 1959) (Fotograma 18). En el caso de las ficciones históricas de tipo épico, entre las más renombradas se ubican *Los Puentes sobre el Río Kwai* (*The*



Fotograma 18. Escena de *Ben-Hur*.

Bridge over the River Kwai, David Lean, 1957), *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960) y *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962).

Generalmente, para que una película épica sea considerada como tal, presenta grandes batallas o bien realizadas escaramuzas bélicas, situación que comparte con su equivalente literario. Por otra parte, la épica generalmente se ubica dentro del género dramático en la ficción cinematográfica, aunque hay épicas de ciencia ficción, como es el caso de *Avatar* (*Ídem*, James Cameron, 2009), o de fantasía como la trilogía de *El Señor de los Anillos*.

No son pocas las épicas que parten de algún hecho o personaje histórico. *Corazón Valiente* (*Braveheart*, Mel Gibson, 1995) retrata el movimiento de

²⁵⁰ Susan Hayward, *Op. Cit.*, pág. 119.

* “is usually taken from history: Biblical or ‘factual’; certainly most preferably from a distant past”.

resistencia escocés frente a la ocupación inglesa en el siglo XIV, encabezado por William Wallace. Otras poseen elementos históricos fuertes como es el caso de *Gladiator* (*Gladiator*, Ridley Scott, 2000), si bien su fidelidad a los hechos históricos es bastante más laxo. Sin embargo, la épica cinematográfica *per se* no busca este estricto apego a la realidad que, en primer lugar es imposible, y en segundo, narrativamente no siempre conveniente.

b) Reconstruyendo la Historia

Las reconstrucciones históricas buscan apegarse, de manera más fidedigna, a la realidad histórica. Los personajes pasan a segundo plano y al frente se sitúa, el hecho histórico, donde “la narrativa se centra en un evento real en el pasado o la



Fotograma 19. Escena de *Frost/Nixon: la Entrevista del Escándalo*

vida de una persona. Con frecuencia altamente ficcionalizado, el filme histórico invierte el momento o persona con ‘grandeza’^{251*}. Una buena reconstrucción histórica de los últimos años es *Frost/Nixon: la Entrevista del Escándalo* (*Frost/Nixon*, Ron Howard, 2008)

(Fotograma 19), que recrea la entrevista de David Frost con el presidente Richard Nixon después del escándalo del Watergate.

Una cinta podrá considerarse más una reconstrucción histórica que una película biográfica cuando la trama se centre principalmente en un determinado hecho o hechos históricos, que en la vida del personaje, si bien éste último puede ser el motor del hecho. Empero

²⁵¹ *Ibidem*, pág. 205.

* “the narrative focuses on a real event in the past, or the life of a real person. Often highly fictionalized, the historical film invests the moment or person with ‘greatness’”.

en toda película no documental (incluso la que cuenta unos hechos reales con personajes reales) aparece un importante componente de ficción. Dicho esto, se entiende que la diferencia entre una ficción histórica y una reconstrucción es, una vez más, una cuestión de acentos²⁵².

Si se piensa en *El Último Rey de Escocia* (*The Last King of Scotland*, Kevin McDonald, 2006) o *La Reina* (*The Queen*, Stephen Frears, 2006) (Fotograma 20)

es fácil encontrar este dilema. La primera da un recuento del gobierno del dictador ugandés Idi Amin (Forrest Whitaker), a partir de un personaje ficticio, el doctor Nicholas Garrigan (James McAvoy); no es una biografía del mandatario africano, aunque sí una



Fotograma20. Escena de *La Reina*.

reconstrucción del ambiente político vivido en Uganda durante ese tiempo. *La Reina* reconstruye los días posteriores a la muerte de Diana Spencer dentro la familia real británica, si bien partiendo de muchas suposiciones por parte del guionista Peter Morgan.

Empero, es gracias a la autenticidad y realismo de estos filmes que se les puede considerar como reconstrucciones históricas donde la “autenticidad es el término clave donde los filmes históricos se centran, al menos en términos de las prácticas de producción”^{253*}. Sin embargo, se debe “tener en cuenta que la reconstrucción del hecho histórico puro es imposible, ya que sólo contamos con testimonios, y estos han de ser interpretados”²⁵⁴, después de todo, la propia historia accede al hecho histórico sólo de forma indirecta.

²⁵² Juan Antonio Vela León, *Op. Cit.*, pág. 25.

²⁵³ Susan Hayward, *Op. Cit.*, pág. 205.

* “authenticity is the key term where historical films are concerned, at least in terms of the production practices”.

²⁵⁴ Juan Antonio Vela, *Op. Cit.*, pág. 205.

c) Mi vida sin mí

Una constante en el discurso cinematográfico de ficción es partir de la vida de algún personaje real para contar una historia. Muchas veces este personaje real es también un personaje histórico, en tanto que sus acciones pueden ser consideradas como decisivas en un hecho histórico en particular. El que un personaje real pueda ser considerado o no cómo histórico, dependerá mucho del contexto y la elección tanto del historiador cómo del guionista o director cinematográfico. Por ejemplo, *Sweet Dreams* (*Ídem*, Karel Reisz, 1985) retrata la



Fotograma 21. *J. Edgar* retrata la vida de J. Edgar Hoover, fundador del FBI

21) retrata buena parte de la vida de J. Edgar Hoover, fundador del FBI, al que probablemente más historiadores y el público lo puedan considerar como un personaje histórico.

vida de Patsy Cline, una conocida cantante *country* en los Estados Unidos que empero no puede considerarse por la mayoría de los historiadores e incluso del público, como un personaje histórico (aunque quizá sí para un historiador del *country* o un aficionado del género). *J. Edgar* (*Ídem*, Clint Eastwood, 2011) (Fotograma

Por otra parte, el hecho de que el protagonista sea un personaje histórico o la película gravite en torno a él, no necesariamente vuelve a la película una *biopic*^{*}, como es el caso de *El León en Invierno* (*The Lion Winter*, Anthony Harvey, 1968), que retoma la disputa sucesoria entre Leonor de Aquitania (Katherine Hepburn) y su esposo Enrique II de Inglaterra (Peter O'Toole). Incluso, aunque una película gire en torno a un personaje histórico como es el caso de William

* Término en inglés que designa película biográfica.

Shakespeare (Joseph Fiennes) en *Shakespeare Apasionado* (*Shakespeare in Love*, John Madden, 1998), misma que juega tanto con la vida del escritor que difícilmente puede considerársele como biográfica.

d) Volver al Pasado

Shakespeare Apasionado no es una *biopic strictu sensu*, pero sí se le puede considerar cómo un drama de época o película costumbrista (que no guarda estricta relación con el género literario homónimo). En ellos el hecho histórico, si es que se encuentra presente, sirve más como trasfondo o contexto, que como evento importante en el desarrollo de la historia de la ficción cinematográfica. En el caso



Fotograma 22. Escena de *Regreso a Cold Mountain*.

de *Regreso a Cold Mountain* (*Cold Mountain*, Anthony Minghella, 2003) (Fotograma 22) el trasfondo de la historia es la Guerra de Secesión en los Estados Unidos, mientras que en *Memorias de una Geisha* es el Japón previo a la Segunda Guerra Mundial, así como los años del conflicto bélico y los primeros años de la posguerra.

Incluso la ficción cinematográfica puede prescindir de todo acontecimiento histórico y sólo estar ambientada en un pasado relativamente lejano cómo es el caso de *La Edad de la Inocencia* (*The Age of Inocence*, Martin Scorsese, 1993). Quizá el máximo representante de las películas de época sea la mancuerna Merchant-Ivory, conformada por el productor Ismail Merchant y el director James Ivory, especialista en este tipo de películas entre las que se encuentran *Un Romance Indiscreto* (*A Room with a View*, 1986), *Howard's End: el fin del Juego* (*Howard's End*, 1992) y *Lo que queda del Día* (*The Remains of the Day*, 1993).

4.4.2. Historia y Ficción. Las Reliquias del Pasado Parte 2

Cómo aprehensión de la realidad objetiva y construcción de la imagen de la misma, a partir del hecho histórico la historia explica el presente desde las acciones humanas en el pasado. Al ser una construcción de la imagen de la realidad, el hecho histórico puede servir al discurso cinematográfico de ficción para construirse. Sin embargo, el grado en que el hecho histórico se encuentre presente en la ficción cinematográfica variará en cada película, de acuerdo a las necesidades narrativas del filme, las elecciones del guionista o el realizador, así como las limitantes técnicas o presupuestarias.

En una exhaustiva clasificación de las novelas del movimiento popular estudiantil de 1968, Gonzalo Martré construye un marco de análisis para poder establecer “si una novela dada es del ‘68”²⁵⁵ y de qué forma. Aunque dicho marco surge para clasificar ficciones literarias sobre este hecho histórico, el modelo establecido por Martré bien puede aplicarse a cualquier hecho histórico tanto en ficciones noveladas como cinematográficas, sin que esto implique una considerable modificación al mismo marco de análisis.

La utilización de este modelo es quizá más efectivo que la clasificación de las películas por su contenido histórico en épicas, reconstrucciones históricas, dramas de época y biográficas, especialmente porque algunas películas retratan algún acontecimiento relativamente cercano al momento en el que fueron filmadas, y si bien en su momento no se les puede considerar dentro de las categorías antes mencionadas, si tienen la presencia de un determinado hecho histórico, como es el caso de *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942), ambientada y realizada durante la Segunda Mundial.

Martré establece cuatro grupos o categorías, con una quinta categoría distanciada de las cuatro primeras. A continuación se expondrán dichas categorías

²⁵⁵ Gonzalo Martré, *El movimiento popular estudiantil de 1968 en la novela mexicana*, pág. 27.

y se ejemplificaran con ficciones cinematográficas que aborden el hecho histórico de la Guerra de Vietnam.

Como primer categoría están las ficciones “que abordan *algún aspecto (o todos)*” del hecho histórico “directa, profunda y ampliamente, que además exploran las causas históricas que lo originan y que tratan de evaluar sus consecuencias sociopolíticas”²⁵⁶. La cinta *Crímenes de Guerra (Casualties of War)*, Brian de Palma, 1989) (Fotograma 23) puede ubicarse en esta categoría, por abordar a profundidad el llamado “Incidente en la Colina 192”, término empleado por la armada norteamericana para designar el secuestro, violación masiva y asesinato de mujeres vietnamitas por parte de las tropas estadounidenses en 1966²⁵⁷.



Fotograma23. Escena de *Crímenes de Guerra*.

Dentro de la segunda categoría se ubican ficciones “que se impregnan intensamente de la atmósfera” del acontecimiento histórico, lo que faculta que éste “flote en ellas con su presencia distante o con la repercusión del recuerdo”²⁵⁸. Ejemplo de este tipo de ficciones cinematográficas puede mencionarse a *Pelotón (Platoon)*, Oliver Stone, 1986), que si bien se basa en las vivencias del propio director en el conflicto bélico, éstas no son considerables como hechos históricos, si bien se encuentran enmarcadas en el conflicto bélico.

En la tercer categoría se ubican las ficciones “por donde atraviesa el” hecho histórico “fragmentaria y tangencialmente, sirviendo como decorado al objetivo [...] que se conserva primordial y (o) como apoyo circunstancial en el desarrollo

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ Tom Fitzpatrick, *There is Yet More to Casualties of War* en <http://www.phoenixnewtimes.com/1989-08-30/news/there-is-yet-more-to-casualties-of-war/> consultado el 2011-01-31 a las 18:03.

²⁵⁸ GonzaloMartré, *Op. Cit.*, pág. 28.

psicológico de algún personaje. Dentro de este grupo se puede situar *Forrest Gump* (*Ídem*, Robert Zemeckis, 1994), cuyo protagonista, en una parte importante del filme, más no en su totalidad, participa como militar en la Guerra de Vietnam. Otras cintas que podrían entrar dentro de esta categoría son *Retorno sin Gloria* (*Coming Home*, Hal Ashby, 1978) y *El Francotirador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978).

Para la cuarta categoría se consideran las ficciones “en donde se menciona” el hecho histórico “cómo un simple acontecimiento de época”²⁵⁹, sin

que repercuta de forma significativa en la trama. Un ejemplo de este tipo de ficciones en las películas sobre la Guerra de Vietnam es *A Través del Universo* (*Across the Universe*, Julie Taymor, 2007) (Fotograma 24), donde se menciona la



Fotograma 24. Escena de *A través del Universo*

entrada de uno de los personajes secundarios como militar a la Guerra de Vietnam. También el musical *Hair* (*Ídem*, Milos Forman, 1979) puede ubicarse dentro de este grupo de ficciones.

Finalmente, y como un quinto grupo separado de los anteriores se encuentran las ficciones que “por simpatía u oportunismo” se clasificaron como pertenecientes a un hecho histórico, “pero que no guardan relación”²⁶⁰ con el mismo. Un buen ejemplo de este tipo de películas sobre el conflicto de Vietnam es *M*A*S*H* (*Ídem*, Robert Altman, 1970), la cual hace una alegoría sobre dicho conflicto, ambientando su historia en la Guerra de Corea. *Stricto sensu* no puede considerarse una película del conflicto bélico, pero por su ubicación temporal y su temática es, por simpatía, considerada una película de la Guerra de Vietnam.

²⁵⁹ *Ídem*.

²⁶⁰ *Ídem*.

La historia como disciplina científica estudia las acciones humanas en el pasado a partir de documentos que dan registro de dichas acciones, eleva estas acciones o acontecimientos históricos a la categoría de hechos históricos, que son el objeto de estudio de la historia. Al generarse conocimiento científico a partir de esta disciplina como aprehensión de la realidad objetiva y construcción de su imagen (la realidad), este conocimiento es susceptible de ser retomado por la ficción cinematográfica para gestarse como discurso.

Hay varios tipos de películas de ficción que emplean o parecen emplear el conocimiento histórico y en específico algún hecho histórico para desarrollarse como ficciones. Cómo utilice el discurso cinematográfico de ficción para tratar y retratar este conocimiento o hecho histórico, variará de un discurso a otro, dependiendo de las necesidades o limitaciones narrativas, estéticas, técnicas e incluso económicas en las que cada ficción cinematográfica se ubique.

5. LA BATALLA DE INGLATERRA EN LA FICCIÓN CINEMATOGRÁFICA

“Nunca dentro del conflicto humano, tantos debieron tanto a tan pocos”.

Winston Churchill.

Por sí misma, la Batalla de Inglaterra es un hecho histórico conformado de varios eventos y acontecimientos; sin embargo, también es uno de los hechos históricos que conforman un gran proceso histórico del siglo XX como lo fue la Segunda Guerra Mundial. El conflicto bélico, herencia de la Primera Guerra Mundial, se encuentra en una cantidad apabullante de ficciones cinematográficas, razón por la cual se escogió un hecho o acontecimiento particular de la Segunda Guerra Mundial: la Batalla de Inglaterra, que posee un número más modesto, pero significativo, de ficciones cinematográficas.

A continuación se desarrollará una cronología de los eventos u acontecimientos que conforman a la Batalla de Inglaterra como hecho histórico. Además se presentará un listado de las películas por categoría de acuerdo al criterio seguido por Gonzalo Martré. Se hará una breve reseña de un filme por categoría, señalando además los aspectos de la Batalla de Inglaterra retratados y los elementos del discurso cinematográfico utilizados para dicho efecto.

5.1. Cronología de la Batalla de Inglaterra

1940

Abril

Alemania invade Noruega y es enfrentada por las fuerzas militares de Francia e Inglaterra en el país nórdico.

Mayo

6 y 7. Se discute en la Cámara de los Comunes la eficacia del gobierno de Neville Chamberlain para enfrentar el conflicto bélico como Primer Ministro.

10. Alemania le declara la guerra a Francia. Winston Churchill asume el cargo de Primer Ministro, ante la dimisión de Neville Chamberlain.

26. Comienza la evacuación de soldados aliados, especialmente británicos de las costas de Dunquerque.

Junio

3. Finaliza la evacuación de las tropas aliadas en las costas de Dunquerque.

18. Winston Churchill insta a la Cámara de Comunes a no rendirse frente a Alemania en su conocido discurso *Their Finest Hour*, dónde declaró por concluida “la batalla por Francia” y a punto de comenzar “la batalla por Bretaña”²⁶¹.

22. Francia dimite frente a las fuerzas armadas alemanas.

Julio

9. Comienza el reconocimiento de la zona del Canal de la Mancha por parte de las fuerzas aéreas y navales nazis.

10. Inician las primeras escaramuzas aéreas en la zona del Canal de la Mancha entre la RAF (Real Fuerza Aérea, por sus siglas en inglés) y la *Luffwaffe* (la milicia aérea alemana).

11. El comandante en jefe de la Marina Alemana presenta a Adolf Hitler la invasión a Inglaterra como última opción, y sólo mediante un control militar aéreo total (Blaine Taylor, *Battle of Britain Magazine*, Vol. 1, pág 15.), para lo cual era necesario la destrucción de la RAF.

16. Hitler prepara la ofensiva aérea con los comandantes de sus fuerzas militares.

Agosto

11. Terminan las hostilidades en el Canal de la Mancha, tras el hundimiento de varias naves británicas en la zona.

²⁶¹ Winston Churchill, *Their Finest Hour* en <http://www.winstonchurchill.org/learn/speeches/speeches-of-winston-churchill/1940-finest-hour/122-their-finest-hour>, 02 de Febrero, 2012, 17:53

12. Comienza el *Adlerangriff* (Ataque Águila) por parte de las fuerzas aéreas alemanas, encaminados a la destrucción de la RAF. Las primeras acciones consisten en bombardear estaciones de rastreo aéreo británicas.

15. “El Día más Grande”, en el cual la flota aérea número 5 fue diezmada en el norte de Inglaterra por la RAF y algunos pilotos daneses y noruegos que opusieron resistencia.

18. “El Día más Difícil”. Al finalizar las agresiones aéreas de este día, en ambos bandos, se dieron las pérdidas de efectivos y equipos militares más altas de toda la batalla de Bretaña.

19. Las fuerzas aéreas alemanas bombardean las fábricas de unidades y repuestos aéreos.

23. La *Luftwaffe* bombardea las pistas de despegue y aterrizaje de la RAF.

24. En la noche son bombardeadas Portsmouth y Londres, especialmente el centro de la capital británica y el barrio conocido como el *East End*, si bien se dice que los ataques de la *Luftwaffe* a los blancos civiles no fue intencional. Las fuerzas aéreas británicas son asistidas por canadienses, australianos, neozelandeses, sudafricanos, rhodesianos, estadounidenses, checos y polacos.

25. Como respuesta a los bombardeos alemanes en Londres, la RAF ataca en la noche Berlín. La contraofensiva británica continúa la noche del día siguiente.

Septiembre

4. Debido a los bombardeos en Berlín, Hitler amenaza con bombardear objetivos civiles en la Gran Bretaña, especialmente ciudades, si los ataques británicos no cesan.

5. Hitler ordena los bombardeos en blancos civiles británicos por parte de la *Luftwaffe*.

7. Comienzan los bombardeos a Londres, especialmente en la zona del *East End*, tanto en el día como en la noche. Se reportan más de mil incendios 430 muertos y más de 1600 heridos.

14. Hitler decide continuar con los bombardeos en las ciudades británicas, no con el objetivo de invadir Gran Bretaña por vía aérea, sino para dañar la moral de los ciudadanos británicos. Esta etapa es conocida como “el Blitz”.

15. “Día de la Batalla de Inglaterra”. Dos grandes ataques de la armada aérea nazi son repelidos por la RAF.

17. Bomba destruye la estación subterránea de Arco de Mármol en Londres, matando a 17 personas.

Octubre

15. En Londres mueren 430 personas, cinco estaciones del tren subterráneo son dañadas y el sistema de abastecimiento de agua es dañado.

Diciembre

29. Cerca de 1400 incendios en la ciudad de Londres son provocados por los bombarderos en Londres.

1941

Enero

11. Fallecen 117 personas en el bombardeo de la estación del Banco.

Marzo

19. En los puertos del East End de Londres, luego de un bombardeo, fallecen 700 personas.

Abril

16. Mueren más de mil personas, se reportan más de 2000 incendios y la destrucción de varios edificios históricos de Londres.

19. Tiene lugar uno de los ataques aéreos más feroces hacia la población civil por parte de la *Luftwaffe*.

Mayo

10.700 toneladas de bombas y varios explosivos incendiarios son arrojados en Londres. Mueren alrededor de 1500 personas y se reportan casi 1800 heridas. La casa de los comunes es destruida. Entre los edificios dañados se encuentran: la Abadía de Westminster y el Museo Británico. A partir de esta fecha cesan los grandes bombardeos sobre el territorio británico y estos se presentaran de manera esporádica.

5.2. La Batalla de Inglaterra en el discurso cinematográfico de ficción

De acuerdo a Gonzalo Martré, se pueden establecer cinco tipos de ficciones con relación a un determinado hecho histórico, mismas que ya han sido desarrolladas anteriormente (*vid. supra.* 4.4.2). A continuación se presentarán las cinco categorías, cada una con algunas películas que entran, a criterio de quien suscribe esta tesis, dentro de dicha categoría; así mismo se hará la reseña de una película por categoría, señalando además algunos elementos del lenguaje cinematográfico que entran en juego para construirlas como discurso cinematográfico de ficción.

5.2.1. Ficciones que abordan algún aspecto (o todos) del hecho histórico directa, profunda y ampliamente, que además exploran las causas históricas que lo originan y que tratan de evaluar sus consecuencias sociopolíticas

Son pocas las ficciones cuya temática central es el hecho histórico mismo, convirtiéndose incluso en el protagonista o uno de los protagonistas en el desarrollo de la ficción. No en balde, dos de las ficciones se llaman *La Batalla de Inglaterra*. En este caso, será desarrollada la cinta *La Batalla de Inglaterra (Battle of Britain)*, Guy Hamilton, 1968).

Angels One Five (George More O'Ferrall, 1952).

La Batalla de Inglaterra

La Battaglia d'Inghilterra (Enzo G. Castellari, 1969).

La Batalla de Inglaterra

Basada en la novela *El Margen Estrecho* de Derek Wood y Derek Dempstead, el filme relata de manera general los eventos que conformaron la Batalla de Inglaterra. Los distintos personajes que aparecen a lo largo de la historia, así como las tramas alternas o subordinadas a la línea principal del filme (que es la propia Batalla de Inglaterra), son de corta duración y varias veces quedan irresueltas o inconclusas. Empero, el filme es una reconstrucción que abarca varios acontecimientos históricos que conformaron a la Batalla de Inglaterra como hecho histórico, teniendo además una excelente producción en las secuencias de la batalla aérea.

La película comienza en 1940, cuando los alemanes triunfan en Francia sobre las tropas francesas y británicas; varios militares son evacuados desde Dunquerque, mientras que los franceses se resignan a la ocupación alemana en su país. En Inglaterra, mediante una transmisión de la British Broadcast Company (BBC), se informa a la población civil de las nuevas condiciones de la guerra. En la neutral Suiza se ve después una conversación entre los embajadores británico y alemán, en la cual el segundo insta al primero a rendirse y evitar una inminente derrota. El funcionario inglés responde negativamente señalando que los británicos se defenderán hasta el fin, aunque en el fondo sabe que el embajador germano tiene razón.

Por su parte, el Comandante en Jefe de la Real Fuerza Aérea se percata de la inminente invasión aérea por parte de la *Luftwaffe* alemana, para la cual se necesitará equipo y hombres suficientes y en grandes cantidades. Al poco tiempo, Winston Churchill declara que la nación la batalla de Francia estaba concluida, y comenzaría la Batalla de Inglaterra. Al poco tiempo se ve el primer bombardeo de la *Luftwaffe* a varias bases aéreas y pistas de aterrizaje, así como naves y demás

instalaciones aeronáuticas de la RAF, siendo el golpe más importante las bases de monitoreo vía radar (Fotograma 25).

El comandante de la Real Fuerza Aérea (Laurence Olivier) sabe que las ofensivas asestadas por los nazis a las instalaciones de la RAF han sido severas, y que las probabilidades de un triunfo sobre los alemanes son reducidas. También considera que el apoyo prestado por los pilotos



Fotograma25. Caza alemán bombardea estación de radar.

extranjeros que han venido en auxilio es complicado, pues la gran mayoría de éstos, especialmente polacos, no comprenden el idioma y coordinar una ofensiva resulta muy difícil. Sin embargo, cuando en una práctica los pilotos polacos salen victoriosos de una pequeña escaramuza frente a los alemanes, son incorporados a la ofensiva general aérea.

En una retirada, un bombardero alemán, suelta aparentemente sin intención una bomba sobre Londres, causando graves daños a la población civil y a las



Fotograma 26. Escena de Londres después de los bombardeos.

construcciones. Como respuesta, la RAF decide bombardear Berlín, situación sin precedentes en la capital alemana, lo cual desata la furia de Adolf Hitler, quien decide arrasar Londres. Así comienza el *Blitz* o los bombardeos a la capital británica, los cuales dañan a la población civil y a varios edificios. La población civil

resiste mientras la RAF aprovecha los bombardeos sobre ciudades y pueblos británicos para recuperar fuerzas e iniciar la contraofensiva (Fotograma 26).

Para el 15 de septiembre de 1940, el llamado “día de la Batalla de Inglaterra”, las estaciones de radar logran avisar a los pilotos de la RAF la ubicación precisa de un numeroso grupo de bombarderos y aviones de ataque de la *Luftwaffe*, mismos que son atacados por la con éxito. Si bien las bajas son numerosas para ambos bandos, la RAF logra repeler a la *Luftwaffe* y reducir la cantidad de bombardeos y mermar las fuerzas aéreas nazis, lo cual lleva a Hitler a tomar la decisión de suspender la operación León Marino y posponerla indefinidamente, lo cual da a la RAF una victoria temporal.

Las tramas alternas al recuento de los eventos de la Batalla de Inglaterra presentadas en el filme inglés homónimo, son planteadas gracias a la trama y para reforzar a ésta, si bien son relegadas a segundo plano al ser dejadas abiertas en el transcurso de la historia, y abordarse las situaciones de las mismas de forma muy superficial. Así, el verdadero protagonista de la película es la propia batalla de Inglaterra. Tramas alternas como la de un piloto polaco que logra sobrevivir cuando su avión se estrella y es confundido con un alemán por un grupo de campesinos ingleses queda planteado más nunca resuelto en el filme. El piloto



Fotograma27. Primer plano de Andy (Ian McShane)

Andy (Ian McShane) (Fotograma 27) tiene nula precisión para atacar a los bombarderos alemanes; después visita a su familia en Londres, y mientras él va en una labor de rescate, ésta muere en un bombardeo. El potencial dramático de la anterior situación es desaprovechado y queda planteado como ha sido señalado.

Los eventos mostrados en la cinta respetan el orden cronológico de algunos de los acontecimientos históricos que conforman la Batalla de Inglaterra; los cuales son presentados linealmente, respetando la estructura aristotélica de tres actos, donde la duración del nudo es comparativamente más larga respecto al planteamiento y al desenlace de la trama. Las pequeñas tramas alternas a la historia principal del filme son presentadas de manera breve, sin profundizar, y con diálogos y situaciones incluso forzadas con el fin de aumentar la tensión dramática del filme.

De los aspectos que logran dotar de realismo o verosimilitud al filme, además del orden cronológico presentado por el guion, es el bien cuidado diseño de producción, que logra recrear las bases aéreas y los centros de operación de los radares. Otro punto a destacar es el uso de aviones de la época en varias secuencias, así como las bien logradas tomas y secuencias de vuelo y batallas aéreas, impecablemente realizadas para la época. También es destacable el uso de actores ingleses, alemanes y polacos para interpretar a los personajes de su respectiva nacionalidad, así como el empleo de los respectivos idiomas.

5.2.2. Ficciones que se impregnan intensamente de la atmósfera del acontecimiento histórico

A diferencia de la categoría anterior, varias son las ficciones que si bien no tratan o abordan de manera total el hecho histórico, si son ambientadas dentro del contexto del mismo y a partir del mismo se construyen como discursos cinematográficos de ficción. De entre las películas mencionadas, dentro de las que se encuentran varias cintas británicas y dos checas, varias de ellas basadas en casos verídicos como *Esperanza y Gloria* (*Hope and Glory*, John Boorman, 1987) y *Señora Henderson Presenta* (*Mrs. Henderson Presents*, Stephen Frears, 2005). Empero, a criterio de quien suscribe la presente tesis, la más representativa es *Rosa de Abolengo* (*Mrs. Miniver*, William Wyler, 1942).

The Bells Go Down (Basil Dearden, 1943).
Amor bajo fuego (*Tmavomodrý svět*, Jan Svěrák, 2001).
Fires Were Started (Humpgrey Jennings, 1943).
Forever and a Day (Alfred Hitchcock, *et. al.*, 1943).
Esperanza y Gloria.
Señora Henderson Presenta.
Rosa de Abolengo.
Nebeští jezdci (Jindřich Polák, 1968).
Reach for the Sky (Lewis Gilbert, 1956).
Tonight and Everynight (Victor Saville, 1945).
A Yank in the R.A.F. (Henry King, 1941).

Rosa de Abolengo

Basada en las columnas de Jean Struther, la cinta *Rosa de Abolengo* (*Mrs. Miniver*, William Wyler, 1942) pertenece a la edad de oro del Hollywood clásico; por lo mismo su estructura narrativa es lineal y se basa en las unidades aristotélicas de inicio, nudo y desenlace. La película fue estrenada en 1942 en los Estados Unidos e Inglaterra, en pleno transcurso de la Segunda Guerra Mundial, siendo una de las más exitosas en términos de crítica y taquilla en ese año. Es junto con *Casablanca* (*Ídem*, Michael Curtiz, 1942) la película sobre el conflicto bélico mencionado más exitosa durante la guerra.



Fotograma 28. Kay (Greer Garson) y Clem Miniver (Walter Pidgeon)

La señora Kay Miniver (Greer Garson) es una ama de casa de una próspera familia de clase media que vive en un acomodado barrio suburbano en Londres, en los albores del conflicto armado. Su esposo Clem (Walter Pidgeon) (Fotograma 28) es un arquitecto en ascenso que le ha permitido a su familia una vida holgada,

pues en la casa cuentan con una cocinera y una mujer que hace la limpieza. La propiedad en donde viven es grande, con un jardín amplio y un muelle de acceso al río Támesis, dónde además tienen un pequeño bote.

Tienen tres hijos: su primogénito Vin (Richard Ney), quien ha comenzado a asistir a la universidad, y dos hijos más pequeños Toby (Christopher Severn) y Judy (Clare Sandars). Antes de que estalle la guerra, Vin conoce a Carol Beldon (Teresa Wright), nieta de Lady Beldon (May Whitty) quién vive cerca de la propiedad de la familia. Ambos tienden a buscar el mejoramiento de la sociedad. Empero, la visión idealista de Vin choca con el pragmatismo de Carol; sin embargo, ambos se enamoran, relación a la que en un principio se opone Lady Beldon, pero termina cediendo por la intercesión de Kay Miniver.

Luego de proponérsele a Carol, Vin decide alistarse en la fuerza aérea para cumplir con su deber frente a Inglaterra. Cuando el conflicto comienza, Vin parte a la guerra y la familia Miniver se queda en casa, hasta que el gobierno británico solicita a todos los súbditos que tengan los medios o la posibilidad, su ayuda para realizar la evacuación de los soldados atrapados en Dunquerque. Clem parte al rescate y Kay se queda sola en casa con sus hijos. En la mañana, un avión cae cerca de la casa de los Miniver y Kay descubre que es un soldado alemán herido; con temor pero resuelta, Kay logra desarmar al soldado (Fotograma 29), le da de comer y finalmente, llama a la policía para que se lo lleven. Poco antes de que la policía llegue, Clem regresa de Dunquerque.



Fotograma29. Kay Miniver acercándose al soldado alemán que llega a su casa

Los bombardeos comienzan en Londres y poco a poco, los Miniver ven como toda su vida comienza a ser destruida por los alemanes durante el Blitz. Sin embargo, todo el vecindario trata de llevar su día a día lo más normalmente posible. En uno de los días de descanso de Vin, toda la familia va a la



Fotograma 30. Mr. Ballard le muestra a Kay Miniver la rosa que competirá en el concurso.

competencia local de jardinería, donde la rosa del encargado de la estación del tren, Mr. Ballard (Henry Travers), quien siempre habla con Kay cada que ella regresa del centro Londres con la compra, lleva el nombre de "Mrs. Miniver" y compite frente a la rosa de Lady Beldon, la cual, cada año, invariablemente le gana en la competencia hasta ese

1940. Felices por el triunfo de Mr. Ballard, Kay y Carol llevan a Vin a la estación de tren, para que él regrese a sus actividades en la Fuerza Aérea (Fotograma 30).

De regreso, en automóvil, Kay y Carol son atacadas por un bombardeo alemán, en el cual Carol resulta gravemente herida. Con toda serenidad, pero sin pausa, Kay logra llegar a su casa, pero ya es demasiado tarde, Carol fallece. A los pocos días, Kay le da la noticia a Vin; después la casa de los Miniver es destruida en nuevo ataque. El domingo de esa semana, en el sermón del oficio religioso, el vicario (Henry Wilcoxon) hace alusión a la muerte de Carol y de Mr. Ballard, señalando que



Fotograma 31

no se trata sólo de una guerra de soldados, sino de la gente, y que el campo de batalla también corresponde a las ciudades y los pueblos. Durante el sermón, Vin se acerca a Lady Beldon y por el resto de la misa, permanece a su lado. Mientras que, arriba de la iglesia (con el techo destruido) (Fotograma 31), aparecen varios aviones de la RAF en formación de “V”.

Si bien *Rosa de Abolengo* no utiliza grandes secuencias de batallas aéreas, y el rescate por parte de la población civil a los militares atrapados en Dunquerque carece de toda grandilocuencia cinematográfica, el filme logra recrear el ambiente psicológico y moral vivido por una parte de la sociedad londinense, la clase acomodada que hace gala de una integridad, estoicismo y convicción patriótica loables. Buena parte de esto se logra gracias a la labor del guión literario, que plantea y desarrolla diversas situaciones que permiten al espectador empaparse del ambiente vivido previamente y durante la Batalla de Inglaterra en Londres.

Al ser traducido al lenguaje audiovisual del discurso cinematográfico de ficción, *Rosa de Abolengo* se apoya en un reparto cuidadosamente seleccionado y con interpretaciones de gran calidad por parte de sus actores principales y secundarios, no en balde (aunque evidentemente no sólo por la calidad de sus interpretaciones), cinco de los actores fueron nominados al premio de la Academia (Walter Pidgeon, Greer Garson, Henry Travers, May Whitty y Terresa Wright) y dos se llevaron el galardón (Greer Garson y Teresa Wright). Desde luego, el trabajo actoral se ve complementado por un cuidadoso trabajo de dirección por parte del realizador William Wyler, uno de los maestros de la narrativa clásica y gran director de histriones.

Las secuencias de vuelo y bombardeos, aunque escasas, se encuentran apoyadas por una impecable edición fílmica y una mezcla de sonido oportuna, que hace gala de varios efectos sonoros que le proporcionan dramatismo y verosimilitud. Esta edición de sonido se ve además complementada por una cuidadosa mezcla del audio, que incluye además de los efectos sonoros música,

sonidos ambientales y las voces de los actores, impecablemente realizados. La atmósfera sonora creada por el filme, acentúa el dramatismo de las situaciones presentadas en el guion literario.

5.2.3. Ficciones por donde atraviesa el hecho histórico fragmentaria y tangencialmente, sirviendo como decorado al objetivo que se conserva primordial y (o) como apoyo circunstancial en el desarrollo psicológico de algún personaje

El tercer tipo de ficciones incluye aquellas en las que el hecho histórico aparece dentro de las mismas, pero de manera parcializada, sirviendo más como una herramienta para construir las que como el principal elemento para desarrollarlas. Muchas veces sirve como el punto detonante de la ficción, o como un elemento que apoya el desarrollo de la historia o la evolución psicológica de alguno de los personajes, como es el caso de *The One that Got Away* (Roy Ward Baker, 1957) o de *Passport to Destiny* (Ray McCarey, 1944). Para este apartado, se utilizó la cinta *The One that Got Away* para ser reseñada y comentada.

Dangerous Moonlight (Brian Desmond Hurst, 1941).

The First of the Few (Leslie Howard, 1942).

The Flemish Farm (Jeffrey Dell, 1943).

Jackboots on Whitehall (Edward McHenry, Rory McHenry, 2010).

The One that Got Away.

Passport to Destiny.

The One that Got Away

La historia de *The One that Got Away* (Roy Ward Baker, 1957) se basa en el libro homónimo de Kendal Burt y James Leasor, que relata el escape del piloto de la *Luftwaffe* y prisionero de guerra de los británicos durante la Segunda Guerra Mundial Franz Von Werra (Hardy Krüger). Durante la batalla de Inglaterra, la nave de Franz es derribada y posteriormente capturada por las fuerzas de la RAF, mientras que Franz es tomado prisionero y enviado a un campo de prisioneros en



Fotograma 32. Franz interrogado por el oficial británico.

Cumbria. Al ser confinado en el campo, mientras es interrogado por el oficial al cargo, le apuesta a éste que en menos de seis meses, el logrará escapar y dirigirse hacia Alemania (Fotograma 32).

Cuando logra escapar, a los pocos días es capturado en el campo por las fuerzas de la RAF, por lo que es trasladado a un

campo de prisioneros, cerca de Swanwick, cuyas medidas de seguridad son más severas, por lo que el escape será más complicado. Sin embargo, al poco tiempo logra escapar del nuevo campo de prisioneros con otros compañeros cavando un túnel. Empero, sólo él logra escapar (Fotograma 33), mientras que sus compañeros se quedan en el camino. Al llegar a una estación de tren cercana, se hace pasar por un oficial aéreo holandés, cuyo avión Wellington ha sido derribado durante una misión secreta. Cuando comienza a ser interrogado por inspectores de la RAF, su historia comienza a flaquear y en vano intenta escapar.



Fotograma 33. Franz escapando por el túnel subterráneo.

Nuevamente prisionero, Franz es enviado a Canadá, junto con otros prisioneros de guerra. Al llegar comienza su trayecto en tren, pero logra escapar cerca de las cataratas Smith en Ontario, luego de que los guardias se distraen y logra abrir una ventana y saltar. Roba un bote y viajando hacia al sur, hasta los

Estados Unidos, que en ese momento permanece neutral y ahí pide asilo. Al poco tiempo se ve cómo el primer oficial del primer campo de prisioneros en el que quedó preso Franz recibe una postal desde Nueva York, diciéndole que ha perdido su apuesta.

Al finalizar el filme, el epílogo menciona que Von Werra logra llegar a Alemania atravesando México, Perú, Brasil y finalmente España. Al poco tiempo, en octubre de 1941, ya de nuevo en las fuerzas de la *Luftwaffe*, el avión de Franz es derribado, sin encontrarse rastros de él.

Si bien la batalla de Inglaterra aparece en filme, especialmente en las secuencias iniciales, lo cierto es que el hecho histórico no es el protagonista de la historia ni se impregna en la totalidad de la misma, fungiendo más bien como un elemento importante (es el que detona la historia), pero no como el elemento central. Los recursos cinematográficos utilizados en las secuencias que retratan la batalla de Inglaterra sobre todo las secuencias aéreas del inicio, en las cuales el avión de Franz es derribado. Son la edición, la mezcla y los efectos de sonido, así como los efectos visuales los que logran recrear esta situación.

5.2.4. Ficciones en donde se menciona el hecho histórico como un simple acontecimiento de época

A diferencia de las categorías, donde resulta menos complejo identificar ficciones que se correspondan con las características establecidas, pueden ser varias las ficciones en las que el hecho histórico se menciona de manera superficial y sólo para dar un breve contexto al filme. Cintas recientes como *La Reina* o *La Dama de Hierro* hacen breves alusiones a ello. Por lo mismo sólo se mencionan unas cuantas identificadas dentro de esta categoría, haciendo énfasis en la cinta *Expiación, Deseo y Pecado (Atonement, Joe Wright, 2007)*.

Expiación, Deseo y Pecado.

Travesuras de una Bruja (Bedknobs and Broomsticks, Robert Stevenson, 1971).

Pearl Harbor (Ídem, Michael Bay, 2001).

Peter Pan 2: Regreso al País de Nunca Jamas (Peter Pan 2: Return to Neverland, Robin Budd, 2002).

Expiación, Deseo y Pecado

Basada en la novela *Expiación* de Ian McEwan, *Expiación, Deseo y Pecado* es una producción británica del año 2007. Los 123 minutos de la película se encuentran divididos en tres partes más un epílogo.

La primera parte abarca aproximadamente el cuarenta del filme y abarca el lapso correspondiente a poco menos de un día, en 1935 en la Inglaterra rural. La más pequeña del clan Tallis, Briony (Saoirse Ronan) aspira a ser escritora, y para la llegada de su hermano mayor Leon (Patrick Kennedy) escribe su primer obra de teatro, la cual intentará representar con la ayuda de sus primos, Lola (Juno Temple) y los gemelos Pierrot (Felix von Simson) y Jackson (Charlie von Simson), sin embargo, al no tener su cooperación, se pone a cavilar en su habitación hasta que una abeja atrapada cerca de la ventana, la distrae de sus pensamientos. Al llegar hasta la ventana ve una interacción poco usual que le impresiona.

Frente a la fuente del jardín se encuentran, bajo la mirada de Briony, Cecilia (Keira Knightley) y Robbie (James McAvoy), aparentemente discutiendo. Luego, Cecilia comienza a desvestirse quedando en ropa interior y metiéndose en la fuente; acto seguido, aparece ella, toda mojada, ante la sorpresa de Robbie, quien en señal de pudor, voltea el rostro. Luego de vestirse, Cecilia se aleja, enfurecida. En un primer *flash back* se ve a Cecilia correr con un ramo de flores y acomodarlas en un jarrón (Fotograma 34), pero al ver que Robbie, el hijo del ama de llaves que apoyado por el padre de los Tallis estudia en la misma universidad de Cecilia, trabaja cerca de la propiedad, decide salir con el jarrón y platicar con él.

Conforme avanza la conversación, los ánimos se van tensando hasta que, en un forcejeo, una de las asas del jarrón cae a la fuente y, enojada con Robbie, Cecilia decide quitarse la ropa y saltar al agua en paños menores para buscar el asa que ha caído; al encontrarla, sale, se viste y furiosa se aleja, ante los vanos



Fotograma 34. Cecilia (Keira Knightley) corriendo con el jarrón lleno de flores.

intentos de Robbie por disculparse. Al mediodía llega Leon, el hermano mayor del clan Tallis, acompañado de Paul Marshall (Benedict Cumberbatch), un empresario chocolatero que inicia un leve coqueteo con Lola, la prima de los Tallis, a pesar de que le lleva muchos años. Más tarde,

mientras Cecilia, Leon y Paul hablan en la alberca, sale a relucir el tema de Robbie, lo cual incomoda a Cecilia.

Más tarde, en su casa, Robbie decide escribir una carta en la cual se disculpa por su comportamiento con Cecilia, pero mientras ensaya la versión definitiva, se distrae escribiendo una versión con un contenido altamente erótico, para su propia diversión. Después, ya arreglado para ir a cenar en la bienvenida formal que los Tallis han preparado para Leon, Robbie decide enviar la carta de disculpas a Cecilia, con Briony como mensajera. Cuando Briony ya va en camino para entregarle la carta, Robbie se da cuenta de que por error ha mandado la versión con el contenido indecoroso, pero no puede detener a Briony, quien además lee la carta y se asusta, y junto con Lola comienza a considerar a Robbie como un maniático sexual.

Cuando Briony se dirige hacia el comedor, una luz emanada del estudio la distrae y decide acercarse a donde se ubica dicha fuente luminosa. Al llegar al estudio, encuentra a Robbie y a Cecilia, completamente vestidos, pero teniendo relaciones sexuales, lo cual le sobresalta. En un segundo *flash back*, se ve a Cecilia reclamándole a Robbie el contenido de la carta, el cual fue leído por Briony. Sin embargo, al poco tiempo ambos se confiesan su mutuo amor, y en un arrebato, comienzan a tener relaciones sexuales hasta que son sorprendidos por Briony. Acto seguido, ambos se dirigen al comedor donde se comportan con cierta complicidad (Fotograma 35).



Fotograma 35. Robbie (James McAvoy) y Cecilia durante la cena.

Durante la cena, la matriarca de los Tallis manda a Briony a buscar a los gemelos, que no han llegado a cenar. Al regresar, ella informa a su madre que los gemelos han dejado una nota en la cual señalan, han escapado. Comienza una búsqueda por toda la propiedad de los Tallis. Briony al intentar localizar a los gemelos, descubre que Lola ha sido atacada sexualmente, y ambas creen que Robbie es el responsable, por lo cual deciden denunciarle a la policía; la propia Briony testifica frente al inspector. Al regresar con los gemelos, Robbie es apresado y llevado a la cárcel ante la mirada de los Tallis, especialmente de Briony, quién sabe que ha hecho algo incorrecto.

Comienza la segunda parte de la película, en el año de 1940 en Francia, donde Robbie sirve como soldado, lo que le permitió salir de la cárcel y, seis meses antes, reconstrarse con Cecilia, con la cual se ha mantenido en contacto desde que fuera apresado. Cuando Robbie parte a la guerra, ambos mantienen la promesa de volver a verse cuando la guerra termine. Robbie intenta por todos los

medios sobrevivir a los horrores de la guerra en Francia, llegando hasta Dunquerque donde, en un increíble plano secuencia de casi seis minutos, el realizador de la película plasma las condiciones de dicho lugar durante el rescate de los soldados atrapados en la Francia derrotada por los nazis.

En una de las cartas que le manda a Robbie, Cecilia le cuenta que su hermana Briony ha entrado a trabajar de enfermera al hospital e intentado ponerse en contacto con ella, que también ejerce esa profesión. Briony (Saoirse Ronan) ha dejado su beca en Cambridge para dedicarse a la enfermería; mientras trabaja en el hospital, escribe su primera novela, la cual versa sobre lo acontecido aquel día de 1936 en el que Robbie terminó preso. Cuando comienzan a llegar los primeros soldados heridos, la carga de trabajo aumenta para Briony en el hospital, donde debe curar, atender e incluso entretener a los pacientes, algunos de ellos gravemente heridos. Durante una proyección en el hospital, donde son presentadas varias noticias relacionadas con la guerra, en una de las cuales se anuncia el compromiso de Paul Marshall con Lola, situación que conmociona a Briony.

En el desenlace del filme, Briony decide ver cara a cara a su hermana Cecilia, y admitir su error al inculpar injustamente a Robbie por lo acontecido en aquel día de verano de 1936 (Fotograma 36). De camino a la residencia de Cecilia, Briony pasa a una iglesia donde sin quererlo presencia la unión matrimonial de Paul y Lola, ante la atónita mirada de estos al salir del santuario y



Fotograma 36. Briony (Romola Garai) se disculpa frente a Cecilia y Robbie.

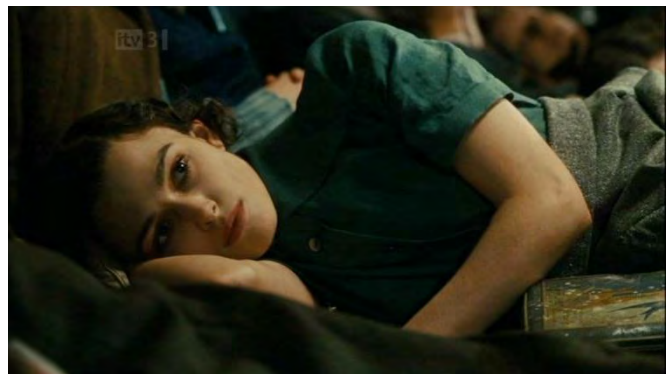
verla. Al llegar a la casa de Cecilia, Briony es recibida fríamente por esta, la cual además está con Robbie. Ambos confrontan a Briony, la cual reconoce su error. Le exigen retractarse ante un tribunal de su anterior

declaración, y revelar la verdadera identidad del atacante de Lola. Ella responde que ésta se ha casado con Paul Marshall, el antes atacante, situación que vuelve imposible una declaración de Lola en contra de éste. Al retirarse de la residencia de Cecilia, se ve a Briony, aun atormentada, mientras que Cecilia y Robbie se ven abrazándose.

Aunque aparentemente aquí acaba la historia, el epílogo, de poco menos de diez minutos, cambia todo el sentido de la misma. En la actualidad (no se especifica bien cuando, pero parece ser dentro de la década de 2000-2009), Briony (Vanessa Redgrave) es una afamada escritora que promociona su última novela, *Expiación*, debido a que una enfermedad terminal la aqueja. En ella cuenta la historia de la que trata la película que el espectador ha visto, donde Briony señala que todo es biográfico y la información presentada, verídica. Toda con excepción del desenlace, cuya “honestidad y realidad” era tan cruda y abrumadora que según ella, el espectador no podía sacar ningún provecho de ella.

Briony señala que en realidad, la escena en la que se confiesa frente a Robbie y Cecilia es inventada, puesto que ella nunca tuvo el coraje de ver a su hermana frente a frente, y que además, Robbie falleció de septicemia el último día de la evacuación en Dunquerque.

Por otra parte, ella jamás pudo hacer las paces con su hermana porque ésta murió el 16 de octubre de 1940 (Fotograma 40) en la inundación provocada por la ruptura de las tuberías del agua



que afectó la estación del metro londinense de Balham. En la

Fotograma 37. Cecilia, poco antes de la inundación de la estación de Balham.

novela, Briony les da la felicidad a Cecilia y a Robbie que ella siente, les quitó en vida, viéndolo no como debilidad o evasión, sino como un último acto de bondad.

En poco más de un minuto, el espectador del filme *Expiación, Deseo y Pecado* presencia la inundación de la estación Balham y la muerte de Cecilia. Este es el único lapso ambientado propiamente en la Batalla de Londres, concretamente en el Blitz. Aunque no abarca una parte temporalmente significativa de la trama, sí modifica la psicología del personaje principal (Briony) y su relación con Cecilia, que junto con Robbie es el otro coprotagonista de la historia. Dentro de los elementos cinematográficos más destacados en esta parte de la película se encuentra la música original (notable en toda la película), un esmerado y a la vez sobrio diseño de producción de la estación de Balham en 1940, así como una excelente mezcla y edición de sonido que permiten crear tensión dramática y a la vez verosimilitud en la inundación de la estación.

5.2.5. Ficciones que por simpatía u oportunismo se clasifican como pertenecientes a un hecho histórico, pero que no guardan relación con el mismo

Aunque no es propiamente una categoría que incluya ficciones con la presencia de un hecho histórico en concreto, Martré establece la establece para las ficciones que por diversas razones, han sido catalogadas como pertenecientes a un determinado hecho histórico sin serlo. Las causas a las que alude el autor para que dichas ficciones entren dentro de esta categoría, son la simpatía o el oportunismo.

The Lion Has Wings (Adrian Brunel, *et. al.*, 1939)

La clasificación de *The Lion Has Wings* entre documental y ficción resulta complicada, debido al carácter propagandístico del filme, su estructura interna y su conformación. Además, dada la fecha de su estreno (noviembre de 1939) resulta cuando menos, problemático clasificarla como perteneciente a la Batalla de Inglaterra (que comienza en junio de 1940), aunque no se le excluye de los filmes de la Segunda Guerra Mundial.

A partir de una conversación entre el comandante Richardson (Ralph Richardson) y su esposa (Merle Oberon) (Fotograma 38), se van presentando varios episodios que, a partir de películas documentales y de ficciones



Fotograma 38. Escena de *The Lion Has Wings*

cinematográficas previas, van construyendo el hilo argumentativo del filme. A lo largo de la cinta se resaltan los valores positivos de la sociedad británica, en contraposición con el lado negativo de los nazis; por otra parte se señala que no es la primera vez que los ingleses se defienden de enemigos extranjeros. Sin embargo, como el filme contó con el apoyo de Winston Churchill dada su amistad con

Alexander Korda, director y productor del filme, es considerado como un filme de “la Batalla de Inglaterra”, si bien fue producido y proyectado antes de que dicho hecho histórico tuviese lugar.

5.3. Realidad y Ficción en la Batalla de Inglaterra

Hollywood y la Historia se enfrentan constantemente en las ficciones referentes a la Batalla de Inglaterra, así como en todas las ficciones que parten o se relacionan con algún hecho histórico. Desde la realidad se construye la ficción, aunque no siempre de la misma forma. Todavía no llegaba a su punto más álgido la Segunda Guerra Mundial cuando varias ficciones construidas a partir de las diferentes realidades vividas en el conflicto bélico hicieron su aparición. Basta remontarse a las ficciones literarias en las que se basan los filmes *Casablanca* (en el caso de la Segunda Guerra Mundial) y *Rosa de Abolengo* (específica de la Batalla de Inglaterra) para darse cuenta de ello.

Casablanca es un buen ejemplo de cómo la ficción hace un comentario, muy a menudo alegórico, de la realidad y del mundo objetivo. Ambientado en la

ciudad marroquí homónima ocupada por los alemanes durante la colonia francesa, donde el impassible Rick Blaine (Humphrey Bogart) propietario estadounidense de un casino, permanece neutral frente a la persecución por parte de los alemanes a Victor Laszlo (Paul Henreid), un activista centroeuropeo. La milicia alemana es además apoyada por la colaboracionista autoridad francesa del lugar, representada por el capitán Louis Renault (Claude Rains). *Casablanca* ofrece una alegoría del panorama internacional de la época, donde Estados Unidos permanece neutral frente a la guerra, pero con la necesidad pronta de tomar partido, mientras que Alemania ocupa Francia con la colaboración de una parte de la misma nación, persiguiendo refugiados políticos y judíos.

Rosa de Abolengo también parte de su realidad convulsa. Basado en una novela que relata el día a día de una familia suburbana acomodada de Londres durante el conflicto bélico, la adaptación de dicha historia a la pantalla grande contó con el apoyo de Hollywood. Producida por la Metro Goldwyn Myer, uno de los grandes estudios de la época, y dirigida por el realizador franco-alemán William Wyler, quien se había puesto tras la cámara previamente en cintas de renombre como *Jezebel* (*Ídem*, 1938), *Cumbres Borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1939) y *La Loba* (*The Little Foxes*, 1941) y que realizaría posteriormente otras grandes producciones del Hollywood clásico. Contó además con la crema y nata de la actuación británica, al participar en ella Greer Garson, Walter Pidgeon, Henry Wilcoxon y Dame May Whitty, así como la presencia de la estadounidense Teresa Wright, colaboradora frecuente en los cuarenta del citado realizador.

El filme logró captar el ánimo de su tiempo, al apelar a una familia trabajadora y exitosa que ve su cotidianeidad drásticamente interrumpida por la incursión de la guerra en su vida. Apelando al espíritu inglés de sus personajes, *Rosa de Abolengo* alaba el estoicismo y la dignidad con la que especialmente el pueblo de Londres enfrentó los constantes bombardeos de la *Luftwaffe*, que buscaban doblegar la moral británica, más que destruir sus edificios. Los ataques en territorio inglés, sobre todo en la capital por parte de extranjeros, se

remontaban a la Edad Media (daneses, normandos, escoceses), con la excepción de la considerada como tal invasión holandesa de Guillermo de Orange en el siglo XVII. Por lo mismo un ataque histórico reciente carecía de precedente para los británicos.

Este espíritu imbatible y estoico es representado a lo largo de la película en diversas situaciones. La destrucción de la casa de los Miniver, la misa al final de la película dentro de una iglesia parcialmente destruida, o la actitud resignada de Vin al regresar a la RAF, luego de enterarse de la muerte de Carol exaltan este espíritu ecuánime de la sociedad inglesa.

Cierto es que la cinta no cuenta con escenas de batallas aéreas o bombardeos: su trama no lo requiere y, en términos de financiación del filme, dada la época, resultaba complicado. Empero, esto logra ser franqueado con el dramatismo que las situaciones y las actuaciones aportan al desarrollo del filme, logran construir la realidad de la época, al imprimirle angustia e impotencia, pero también impasibilidad y estoicismo a las actitudes de los personajes frente a los bombardeos. La música, junto con el montaje y una cuidadosa mezcla de sonido logra recrear esta atmósfera en la cinta.

Si bien son varias las cintas las que recurren al dramatismo que pudiera proporcionar la Batalla de Inglaterra, más que a las grandes y costosas secuencias para retratar el evento, no son pocas las que utilizan en diferentes gradaciones a la comedia para retratar o ambientarse dentro del hecho histórico. Basta pensar en *Passport to Destiny*, *Esperanza y Gloria* o *Señora Henderson Presenta* para darse cuenta de ello. La primera cinta, al igual que *Rosa de Abolengo*, es realizada durante el conflicto armado. En ella, Ella Muggins (Elsa Lanchaster), al poco tiempo de enviudar, recuerda la historia de un amuleto mágico que su marido obtuvo en la India durante su servicio militar, que vuelve invulnerable a quien lo posee.

Al encontrarlo, sin prestar mucha atención, Ella lo guarda en su bolsillo. Luego de sobrevivir un bombardeo durante el Blitz y darse cuenta de la presencia del amuleto, decide con el consejo de un amigo, utilizar su invencibilidad para viajar a Alemania y asesinar a Hitler. Para lograr dicho objetivo, Ella sobrevive todo tipo de peripecias, y aunque no logra su cometido, regresa a salvo a Londres. El filme apela a un sentimiento que debió haber sido común a buena parte de la población británica: la muerte de Hitler, representaba el fin de la guerra y por ende, de los bombardeos, por lo que el deceso del mandatario alemán era deseable y justificable. El filme dura poco más de una hora, y su producción corrió a cargo de una productora independiente, por lo que la finalidad de la misma puede atribuírsele a un carácter lúdico y/o propagandístico.

Esperanza y Gloria apela a la comedia, que es una exageración de la realidad dentro de una ficción para presentar de manera divertida o amena algo que podría ser una verdadera tragedia. El realizador del film, John Boorman, recurre a su propia experiencia durante el Blitz, en sus años de infancia, para construir esta ficción semiautobiográfica. Bajo la visión de un niño de diez años que vive a las afueras de Londres, y todas las noches sube al tejado de su casa para ver “los fuegos artificiales” que el cercano cielo londinense ofrece. Esta construcción cándida e ingenua de la realidad circundante a la Batalla de Inglaterra, contrasta fuertemente con la de *Rosa de Abolengo*, que apela al dramatismo y al espíritu estoico inglés.

Por su parte, *Señora Henderson Presenta* se basa en un caso verídico para construirse como ficción: la historia de Laura Henderson (Judi Dench) y su gestión al frente del Teatro Windmill, del que era dueña. Si bien la señora Henderson es la protagonista del filme, éste no se centra en la vida o logros de la misma, sino en el atrevimiento de esta acaudalada viuda en montar un espectáculo de *vaudeville* con desnudos en un Londres muy conservador, previo a la guerra. Además de dicho mérito, sin precedente alguno en el West End (zona donde están los teatros

en la capital inglesa), fue el no haber cerrado sus puertas durante toda la Batalla de Inglaterra, incluso cuando el teatro fue parcialmente dañado.

Más que una biografía, la cinta *Señora Henderson Presenta* recuerda más a las comedias británicas que funcionan bajo la fórmula que incluye un poco de atrevimiento y desnudos en tiempos de adversidad, como es el caso del *Todo o Nada* (*The Full Monty*, Paul Attanasio, 1997) o *Chicas de Calendario* (*Calendar Girls*, Nigel Cole, 2003). La Batalla de Inglaterra, aunque se permea en casi toda la película e influye fuertemente en la psicología y desarrollo del personaje de Laura Henderson, pasa a segundo plano. *Señora Henderson Presenta* se apoya además en un cuidadoso diseño de producción que brinda mayor verosimilitud y realismo.

Una constante a resaltar es cómo la Batalla de Inglaterra es utilizada por varias ficciones de carácter infantil como punto de partida o detonante de la trama. Sucede en las cintas *Travesuras de una Bruja*, *Peter Pan 2: regreso al País de Nunca Jamás* y *Las Crónicas de Narnia: el León, la Bruja y el Ropero*. Más interesante aún es ver como los niños protagonistas de los tres filmes escapan de la realidad del Blitz, para entrar en un mundo paralelo donde los conflictos de los adultos son traducidos al universo infantil. En el caso de *Travesuras de una Bruja* es la magia, la que por definición modifica las leyes de la naturaleza, la que gobierna. En *Peter Pan 2: regreso al País de Nunca Jamás* los niños viven en un lugar donde jamás crecen y enfrentan a los adultos, comandados por el capitán Garfio, al cual derrotan. Finalmente, en *Las Crónicas de Narnia: el León, la Bruja y el Ropero*, basado en la novela homónima de C.S. Lewis y escrita durante la Batalla de Inglaterra, relata el éxodo de cuatro hermanos a una mansión en el campo, donde a través de un ropero, viajan a la tierra de Narnia, donde son los elegidos para acabar con el conflicto que ahí se vive entre el león Aslan y la Bruja Blanca.

Otro de los filmes más representativos, además de *Rosa de Abolengo*, es la cinta *La Batalla de Inglaterra*, que abarca buena parte de lo que fue el episodio homónimo del conflicto bélico mundial. Un aspecto interesante que se resalta en el filme, es la participación de varios extranjeros en las filas de la RAF, provenientes principalmente de varias partes de Europa y de las colonias del entonces Imperio Británico. En el filme se destaca la participación de polacos, quienes al principio son relegados a meras labores de entrenamiento y lecciones de inglés, pero en un golpe de suerte, logran esquivar una escaramuza aérea y vencer a los pilotos alemanes. Sobre esta participación de extranjeros en las fuerzas de la RAF se construyen dos películas checas, *Amor bajo fuego* y *Nebeští jezdcí*, Las cuales utilizan como telón de fondo la participación de pilotos checos en la Batalla de Inglaterra para construirse como ficciones.

La participación de los estadounidenses, aunque no fue significativa en comparación con polacos, canadienses o checos, también se encuentra presente en varias ficciones cinematográficas, amén de la prolífica industria cinematográfica en la dicho país. En el caso de *A Yank in the RAF* la película se centra en Tim Baker (Tyrone Powell), un excelente aunque desmotivado piloto que para impresionar a Carol (Betty Grable), decide unirse a la RAF y en el camino, descubre la razón por la cual él (y por extensión todos los Aliados) están luchando. Aunque la Batalla de Inglaterra es un elemento importante, bien pudo haber sido cambiado por otra circunstancia dentro del mismo conflicto principal, y haber permanecido la esencia de la trama, como el caso de *Casablanca*.

En el caso de *Pearl Harbor*, la batalla de Inglaterra apenas aparece, y es utilizada como un pretexto para generar tensión dramática entre los dos personajes principales, Rafe (Ben Affleck) y Danny (Josh Harnett), donde la ausencia del primero y su supuesta muerte en acción durante su colaboración con la RAF, une a Danny con la novia de Rafe, Evelyn (Kate Beckinsale), al punto ambos comenzar una relación sentimental. Sin embargo, cuando Rafe regresa a Pearl Harbor, comienzan los problemas entre los tres personajes principales. Otra

película que aprovecha la participación, en este caso de canadienses, en la RAF es *Esperanza y Gloria*, donde una de las hermanas del protagonista, se enamora de un piloto canadiense y resulta embarazada, por lo que el niño protagonista es enviado a vivir con el abuelo.

El potencial dramático de la Batalla de Inglaterra también es aprovechado por la cinta *Expiación, Deseo y Pecado*, la cual utiliza el acontecimiento del bombardeo sobre la estación de Balham, que ocasionó la inundación de la misma, para explicar la muerte de Cecilia, la hermana de Briony, protagonista de la historia. Para dar mayor verosimilitud al *tempo* en el que el filme está ambientado, cuando Briony visita a su hermana Cecilia antes de la muerte de ésta, una señora comenta con Briony que enviará a sus hijos al campo, situación habitual durante el Blitz, que también es retratada por *Las Crónicas de Narnia: el León, la Bruja y el Ropero*, y que funciona como punto de partida de la misma.

Este éxodo de infantes durante el Blitz afectó incluso a la familia real británica, ya que las entonces princesas Isabel y Margarita, fueron enviadas a Canadá durante el conflicto, donde trabajaron en un taller mecánico. Este aspecto de la infancia de la reina Isabel, es mencionado en *La Reina* como un elemento que forjó el carácter sobrio, reservado y abnegado de la ahora monarca inglesa (interpretada por Helen Mirren), cualidades que también compartía la madre del primer ministro, Tony Blair (Michael Sheen) y que según la esposa de éste, él proyecta en la reina. Otro filme que utiliza la Batalla de Inglaterra como elemento conformador del carácter de un personaje es *La Dama de Hierro*, donde la joven Margaret Thatcher (Alexandra Roach), en pleno bombardeo, sale de su refugio para tapar la mantequilla de la tienda de su padre, y evitar que esta se llenara de polvo, lo cual permite inferir que desde joven, era una mujer determinada y sin miedos.

De diversas formas, la realidad es utilizada por la ficción para construirse como comentario, alegoría o reconstrucción de la realidad. Son muchos los aspectos,

elementos y matices de la Batalla de Inglaterra presentes en el discurso cinematográfico de ficción. Ninguno de los filmes busca dar una reconstrucción minuciosa de lo que sucedió en el mundo objetivo respecto al evento en cuestión porque, en tanto ficciones, no pueden y no pretenden hacerlo. Si bien la cinta *La Batalla de Inglaterra* hace un recuento cronológico y apegado al hecho histórico, no es menos cierto que para lograrlo, recurre a varias historias ficticias (pero factibles), con el fin de relatar, a manera de ficción y no de historia, la batalla de Inglaterra.

La mencionada película retoma muchos elementos del ambiente alrededor de la Batalla de Inglaterra, pero no abarca la totalidad de los mismos, en primer lugar porque no puede hacerlo (de conseguirlo, sería la realidad misma) y en segundo lugar, porque no sería funcional en tanto ficción. Un elemento que deja fuera y que es aprovechado por otras ficciones como *Las Crónicas de Narnia: el León, la Bruja y el Roperero*, *Expiación*, *Deseo y Pecado* o *La Reina* es el éxodo de niños hacia el campo o hacia otros países de la Commonwealth. Con esto no se puede decir que, *La Batalla de Inglaterra* sea un filme poco apegado a la historia, simplemente, utilizó sólo una porción de esta para construirse como ficción, incluso si esta porción del hecho histórico, es el verdadero protagonista del filme.

CONCLUSIONES

La ficción parte de la realidad para construir sus elementos temáticos y discursivos, no con el objetivo de recrearla fielmente, sino para hacer un comentario sobre la misma y modificar nuestra percepción de ella. En tanto que el conocimiento histórico (cuyo objeto de estudio es el hecho histórico) es una forma de aprehender la realidad, este puede ser utilizado por la ficción para construirse, no con un apego estricto a la realidad histórica, puesto que no puede hacerlo y no es su función (debido a su carácter de ficción), fungiendo más bien como un importante elemento narrativo dentro de la ficción misma.

En la serie de *History Channel, La Historia vs. Hollywood*, se plantea en sus capítulos el debate sobre si una ficción es más historia o más Hollywood, lo cual, desde el principio de esta tesis, ha sido señalado como un falso debate. Esto se debe a que, en primer lugar, la ficción no se corresponde totalmente con la realidad, no puede y no pretende hacerlo; en segundo lugar, porque en la ficción no se puede y no se debe contraponer con la realidad, puesto que no son opuestas entre sí. Sin embargo, estas afirmaciones no responden ni el cómo ni el por qué esto es así. ¿Por qué una ficción no se corresponde fielmente con la realidad y por qué tampoco se contraponen entre sí?

Bien podría responderse que ficción y realidad son conceptos muy distintos, alejados el uno del otro, de tal manera que por este distanciamiento no hay ni una relación de correspondencia total ni una de contraposición. Sin embargo, existe una relación entre ambas, una correspondencia no total, ni una contraposición absoluta que les permite vincularse, e incluso, aunque no de manera equitativa, construirse entre sí. ¿Cómo y por qué se da esta relación entre la ficción y la realidad, de tal forma que nos permita afirmar que el debate *La Historia vs. Hollywood*, aunque interesante, carece de sentido, y a la vez nos permita vincular a la Historia (la realidad) con Hollywood (la ficción)?

Adam Schaff define a la realidad como los objetos sobre los que hablamos, aquellos que existen en el mundo objetivo, lo cual plantea en primer lugar que la realidad se construye a partir del mundo objetivo, donde se encuentran esos objetos de los que se habla. Aunque en esta cita no lo menciona, Schaff considera el papel activo del sujeto cognoscente en la construcción de la realidad que no sólo incluye el mundo objetivo, sino la realidad del individuo y de la sociedad a la que pertenece. El individuo entonces *habla* sobre los objetos del mundo objetivo que construyen esta realidad.

Cuando se dice que el individuo habla sobre esta realidad, se implica que utiliza el lenguaje para hacerlo; es decir, construye (y aprehende) la realidad desde el lenguaje, que es una construcción del mundo objetivo desde una determinada realidad social transmitida a los individuos dentro de este grupo, referido por Carlos Fuentes como la individualidad colectiva. El lenguaje parte entonces de la realidad y del mundo objetivo, es construido y aprehendido por el individuo dentro de la sociedad. En este proceso de construcción de la realidad y el lenguaje, entra el papel activo del sujeto cognoscente (el individuo y la sociedad) y del objeto cognoscible (el mundo objetivo).

Si la ficción fuese una correspondencia total con la realidad, no sería una ficción, sino la realidad misma. La ficción es una imagen de la realidad. Por otra parte, tampoco se opone de forma diametral a la realidad, en primer lugar porque la ficción parte de ésta para construirse a sí misma, lo cual habla de una relación de dependencia de la ficción respecto de la realidad; en segundo lugar, porque la ficción, al igual que la realidad, es construida por los individuos al interior de una sociedad a partir del lenguaje; finalmente, tanto la ficción como la realidad, a partir del lenguaje en el cual se construyen como discursos, se originan en el mundo objetivo y lo construyen. Así, resulta imposible utilizar los términos ficción y realidad como antónimos.

Mario Vargas Llosa señala, cuando reflexionado sobre la ficción literaria, que si bien las novelas mienten, también señalan una verdad que sólo puede ser mostrada de manera figurada. La ficción no es entonces una mera imitación de la realidad y del mundo objetivo, sino que se convierte en una alegoría y reflexión sobre los mismos, dado que “no se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo”²⁶², implicando una *praxis*, una intención de modificar algún aspecto de la realidad. La ficción parte de la realidad y se corresponde con esta, no como un reflejo fiel de la misma, sino como una alegoría o reflexión de ella, con la pretensión de transformarla.

La pregunta a resolver es por qué si la ficción en general, y en concreto la ficción cinematográfica se plantea como una alegoría o reflexión de la realidad, utiliza al hecho histórico para construirse a sí misma, muchas veces con gran fidelidad, si para hacerlo no lo requiere. El hecho histórico es el objeto de estudio de la historia, una disciplina científica que tiene por finalidad la construcción de la realidad a partir de los acontecimientos humanos relevantes realizados en el pasado, interpretando los registros de los mismos. Estos hechos históricos se construyen a partir de la interpretación de los registros de los acontecimientos históricos y son una construcción de la realidad, con un *telos* y una *praxis* determinada.

Al construirse a partir de la realidad, la ficción puede recurrir no sólo a la historia o a otras disciplinas científicas, sino también en general a todo tipo de construcciones de la realidad como la magia, los mitos, la religión o la fantasía. Incluso puede no partir de estas construcciones científicas y no científicas, y construirse a partir de la realidad individual y social de su autor o autores. Como ficciones construidas a partir de un hecho histórico, en esta tesis se presentaron las ficciones cinematográficas relacionadas con la Batalla de Inglaterra, las cuales ejemplifican esta categoría. Hay ficciones que parten del conocimiento de otras disciplinas científicas, como las novelas de ciencia ficción que utilizan a las

²⁶² *Ibidem*, pág. 5.

ciencias duras (física y química) y sus aplicaciones para construirse y desarrollarse, como algunas de las novelas de Julio Verne, como *Viaje al Centro de la Tierra* o *20,000 leguas de viaje submarino*.

Otras ficciones se basan en la magia y la fantasía, donde las leyes de la realidad y el mundo objetivo son modificadas mediante prácticas y ritos especiales, y donde los personajes son, a menudo, inexistentes en el mundo objetivo. Un buen ejemplo de este tipo de ficciones es la saga literaria y filmica de *Harry Potter*. La mitología comparte algunas cualidades con la magia y la fantasía, pero busca construir de manera alegórica la realidad, a menudo con el objetivo de explicar la realidad o dar una moraleja. Por sí misma, la ficción se construye a partir de ficciones y en no pocas ocasiones es utilizada para el desarrollo de otras, como es el cuadro *Saturno Devorando a sus Hijos* de Francisco Goya, o la *Leda Atómica* de Salvador Dalí.

La religión parte de la magia, la fantasía y la mitología, pero a diferencia de ellas, la religión no busca modificar a la naturaleza o explicar el mundo objetivo y la realidad a partir de alegorías y seres imaginarios. Parte de ciertos dogmas o verdades irrefutables aceptadas *a priori* para hacerlo. También la religión se construye a partir de relatos, basta pensar en los libros sagrados (la Biblia, la Torá, el Ramayana, entre otros); sin embargo, estos a menudo suelen estar inspirados por una entidad divina y más que plantear historias, recrean los dogmas y enseñanzas sobre las cuales se construye cada religión en específico. Una ficción construida a partir de la religión es la mini-serie televisiva *Jesus de Nazareth* o la película de corte épico *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1957).

Hay otras ficciones que se construyen a partir de la realidad individual o social de sus autores. Muchas veces se elabora una ficción, apeándose a la realidad lo más posible, como es el caso de *Nana* y *Germinal* de Émile Zola, pertenecientes y representativas de la corriente naturalista. Otras dan una visión

más idealista o romántica de la realidad de la que parten, como son *Howards End* o *Pasaje a la India* del novelista británico Edward Morgan Forster.

Otras ficciones se separan mucho de esta realidad, a menudo estableciendo una crítica de la misma como es el caso de la *Utopía* de Tomás Moro o *La nueva Atlántida* de Francis Bacon. Incluso, pueden presentarse como distopías, como es el caso de *Un Mundo Feliz* de Aldous Huxley o *1984* de George Orwell. También se da el caso de que una realidad sea presentada de forma alegórica, como es el caso de *Rebelión en la Granja*, también de George Orwell, que es una crítica a la revolución rusa y a la implantación de las repúblicas soviéticas a partir de una sátira que utiliza animales como los personajes principales del relato.

Estos diferentes tipos de ficción no aparecen de forma pura y se mezclan entre sí para generar una determinada ficción. A veces lo hacen de tal forma que es difícil señalarlas como pertenecientes a un tipo o a otro, como es el caso de la saga fílmica *Matrix*, que posee elementos de ciencia ficción y de una distopía, surgiendo así lo que se conoce como géneros híbridos. Otras pertenecen más a un género, pero poseen elementos de otro, como podría ser la novela *Memorial del Convento*, de José de Saramago, que es una novela de fantasía ambientada en un determinado tiempo histórico, y del que toma elementos para construir la parte fantástica y la ficción en general.

La ficción emplea entonces al hecho histórico y a la historia no para recrearlo tal cual fue, sino para poder construirse como ficción. Muchas veces la ficción se construye utilizando al hecho histórico como el protagonista de su historia, como es el caso de la película *La Batalla de Inglaterra*. También el hecho histórico puede servir como marco para ambientar el desarrollo de una ficción, aportando varios elementos en la construcción del relato, como sucede en el filme *Rosa de Abolengo*. Otra forma en la que una ficción puede construirse a partir de un hecho histórico es utilizando este como un elemento importante en el

desarrollo de la trama o de la psicología de alguno de los personajes, aunque no impregne a toda la ficción con el ambiente que pudiese generar; un buen ejemplo de este tipo de ficción es *The One that Got Away*. Finalmente, hay ficciones que mencionan se construyen utilizando al hecho histórico como un elemento anecdótico o que influye poco en la trama o la psicología de algún personaje, como en la cinta *Expiación, Deseo y Pecado*.

El debate sobre si una ficción es más Historia o más Hollywood de la serie *La Historia vs. Hollywood* nunca toma en cuenta cómo y qué tanto un determinado hecho histórico participa en una ficción, limitándose a analizar el apego de la ficción a la historia. Es importante señalar que ninguna ficción, aun teniendo la pretensión, puede apegarse fielmente a la realidad histórica, por varios motivos. En primer lugar porque es una recreación, y le es imposible reproducir en tiempo y espacio el mismo hecho histórico; segundo, este hecho construye de forma parcial el mundo posible cinematográfico, y este jamás se podrá corresponder con la realidad extracinematográfica de manera exacta, porque de hacerlo sería la realidad misma.

Incluso partiendo de un mismo hecho histórico, de una construcción determinada de la realidad, se construyen a partir del discurso cinematográfico de ficción relatos que contienen diferentes realidades cinematográficas o mundos posibles, lo cual tiene que ver con la realidad individual de cada realizador, así como de todo el equipo de trabajo que entra en la producción del filme. Por otra parte, el tratamiento del hecho histórico y su utilización dentro de una ficción histórica dependerá más de sus necesidades y no de las de aquél. El verdadero debate no es qué tanto se parece o se apega una ficción a la realidad histórica, sino cómo el hecho histórico es reconstruido en diferentes realidades fílmicas o cómo en distintas ficciones es utilizado de diversas formas para que éstas puedan construirse.

En el caso de la Batalla de Inglaterra puede verse cómo un mismo acontecimiento logra, a partir de diferentes realidades individuales, ser utilizado y planteado en distintas ficciones. Muchas veces se hace construyendo una analogía con el mundo real, como es el caso de *Las Crónicas de Narnia: el León, la Bruja y el Ropero*, donde los conflictos del mundo adulto detonan el inicio de la fantasía y de manera análoga estos conflictos son resueltos en el mundo paralelo dentro de la ficción. La fantasía se vuelve así una manera de construir la realidad, de transpolar los conflictos de la realidad fuera de la ficción a la ficción, en un mundo posible muy parecido al nuestro.

La ficción no se opone a la realidad, pero tampoco la corresponde de forma total y fidedigna. Lo que la ficción hace es construir a partir de la realidad un mundo posible donde pueda añadirle algo, hacer un comentario o alegoría del mundo objetivo y la realidad. Muchas veces, para lograr esto recurre al hecho histórico, pero el cómo lo hará dependerá de las necesidades intrínsecas de cada ficción, así como qué tanto le puede aportar el hecho histórico a la ficción para su construcción y desarrollo, no si se apega o no fielmente a la realidad cinematográfica a la realidad histórica del mundo objetivo.

FUENTES

Bibliografía

Acevedo, F., *et. al.* (1997), *Literatura*, Colombia: Norma.

Santo Tomás de Aquino (1999), *Suma Teológica. Parte I* (2ª. ed.), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Aristóteles (2000), *Metafísica*, Madrid: Gredos.

Arnheim, R. (1996), *El Cine como Arte*, España: Paidós.

Aron, R. (1996), *Lecciones sobre la Historia*, México: Fondo de Cultura Económica.

Aumont, J., *et. al.* (1983), *Estética del Cine*, Barcelona: Paidós.

Bacon, F. (1975), *Instaurato Magna. Novum Organum. Nueva Atlántida*, México: Porrúa.

Barthes, R. (1980), *Mitologías*, México: Siglo XXI.

Benveniste, É. de (1993), *Problemas de Lingüística General* (17ª ed.), México: Siglo XXI.

Benveniste, É. de (1999), *Problemas de Lingüística General II* (15ª ed.), México: Siglo XXI.

Bordwell, D. (1995), *El Significado del Filme*, España: Paidós.

- Bordwell, D.; Thompson, C. (2003), *Arte Cinematográfico*, México: McGraw-Hill.
- Brom, J (2003), *Para comprender la Historia*, México: Grijalbo.
- Bronston, G., Stafford, R., (1999), *The Media Student's Book* (2a. ed.), Surrey: Routledge.
- Burch, N. (1998), *Praxis del Cine* (6ª. ed.), España: Ed. Fundamentos.
- Camarero, G., et. al. (2002), *La Mirada que Habla, Cine e Ideologías*, Madrid: Akal
- Carr, E.H. (1981), *¿Qué es la Historia?* (10ª.), Barcelona: Ariel.
- Cassirer, E. (1992), *Antropología Filosófica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cebrián H., M. (1992), *Géneros Informativos Audiovisuales*, Madrid: Ed. Ciencia.
- Chartier, R. (1992), *El Mundo como Representación*, Barcelona: Gedisa.
- Chesenaux, J. (1988), *¿Hacemos Tabula Rasa del Pasado?* (10ª.), México: Siglo XXI.
- Collingwood, R.G. (1986), *La Idea de la Historia* (2ª. ed.), México: Fondo de Cultura Económica.
- Copleston, F., (1983), *Historia de la Filosofía, Vol. 2* (5ª. ed.), México: Ariel.
- Copleston, F., (1981), *Historia de la Filosofía, Vol. 4* (4ª. ed.), México: Ariel.
- Curtis, H., et. al. (2000), *Biología* (6ª ed.), España: Editorial Médica Panamericana.

Descartes, R. (1984), *Discurso del Método*, Madrid, España: Sarpe.

Dmytryck, E (1995), *El Cine. Concepto y Práctica*, México: Limusa.

Engels, F.; Marx, K. (1985), *Ideología Alemana, Leonard Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana, Tesis sobre Feueurbach* (16ª. ed.), México: Ediciones de Cultura Popular.

Fernández, T (2000), *La Subjetividad en la Historia*, Madrid: Sequitur.

Fuentes, C (1993), *Geografía de la Novela*, México: Fondo de Cultura Económica.

Gaudreault, A.; Jost, F. (1995), *El Relato Cinematográfico*, España: Paidós.

Giannetti, L (1990), *Understanding Movies* (5ª ed.), Estados Unidos: Prentice Hall.

Gómez, J.P. (2003), *Lengua, Sistema y Comunicación*, España: Universidad Católica de San Antonio.

Gutiérrez Pantoja, G. (1984), *Metodología de las Ciencias Sociales I*, México: Harla.

Hayward, S. (2006), *Cinema Studies. The Key Concepts* (3a.), Oxon: Routledge.

Hemingway, E. (2003), *El Viejo y el Mar* (6ª ed.), México: Grupo Editorial Tomo.

Hessen, J. (2003), *Teoría del Conocimiento* (2ª. ed.), México: Tomo.

Hill, J.; Chuch Gibson, P. (1995), *The Oxford Guide of Film Studies*, Nueva York: Oxford Univesity Press.

Kant, E. (1982), *Crítica de la Razón Pura* (6ª. ed.), México: Porrúa.

Kosselleck, R., Gadamer, H.G. (1997), *Historia y Hermenéutica*, España: Paidós.

Hobsbawm, E. (1998), *Sobre la Historia*, Barcelona: Crítica.

Langlois, C.V., Seignobos C. (1972), *Introducción a los Estudios Históricos*, Buenos Aires: La Pléyade.

Locke, J. (1994), *Ensayo sobre el Entendimiento Humano, Tomo I*, México: Gernika.

Lozano, J., et. al. (1993), *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la Interacción Textual*, México: Red Editorial Iberoamericana.

Marín, E. (2001), *El Cine o el Hombre Imaginario*, España: Paidós.

Martín S., M, et. al. (1982), *Teoría de la Comunicación* (2ª ed.), Madrid: Alberto Corazón.

McConnell, F.D. (1977), *El Cine y la Imaginación Romántica*, Barcelona: Gustavo Gili.

Metz, C (2002), *Ensayos sobre la Significación en el cine (1964-1968). Volumen I*, España: Paidós.

Niño Rojas, V.M. (2002), *Semiótica y Lingüística Aplicadas al Español* (4ª ed.), Bogotá: ECOE.

Paech, A.; Paech, J., (2002), *Gente en el Cine. Cine y Literatura Hablan de Cine*, Madrid: Cátedra.

Pagès, P. (1983), *Introducción a la Historia*, Barcanova: Barcelona.

Pierce, C.S. (1986), *La Ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Platón (1996), *Diálogos* (26a. ed.), México: Porrúa.

Saussure, F. de (1983), *Curso de Lingüística General*, Madrid: Alianza Editorial.

Schaff, A. (1974), *Historia y Verdad*, México: Grijalbo.

Schaff, A (1983), *Introducción a la Semántica*, México: Fondo de Cultura Económica.

Schaff, A (1975), *Lenguaje y Conocimiento* (2ª ed.), México: Grijalbo.

Seity, E (200), *El plano en el origen del cine*, Barcelona: Paidós.

Thomas, E. (2009), *¿Afirmar la Realidad?*, México: Cuaderno de Trabajo/Simposio Injerto 2009.

Van Dijk, T.A. (2000), *El Discurso como Estructura y Proceso*, España: Gedisa.

Van Dijk, T.A. (2001), *El Discurso como Interacción Social*, España: Gedisa.

Van Dijk, T.A. (1993), *Texto y Contexto, Semiótica y Pragmática del Discurso*, Cátedra.

Vela León, J.A. (2000), *Cine y Mito*, Madrid: Ed. Del Laberinto.

Villafañe, J. (1992), *Introducción a la Teoría de la Imagen* (4ª.), Madrid: Ed. Pirámide.

Wells, H.G. (1999), *La Guerra de los Mundos*, Madrid: Unidad Editorial.

Wiechers R., J.W. (1999), *Historia de las Doctrinas Filosóficas*, México: Humanismo y Sentido.

Revistas

Iglesias, J (2005, Febrero), *Óscars 2005 en CinePremiere*, #125.

Mendiola, A (2000), *El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado en Historia y Grafía*, núm. 15.

Mendiola, A (2005), *La inestabilidad de lo real en la ciencia de la historia: ¿argumentativa y/o narrativa?* en *Historia y Grafía*, núm. 24.

Mendiola M., C (1996), *Distinción y relación entre la teoría de la historia, la historiografía y la historia en Historia y Grafía*, núm. 6.

Murguía, E. (2004), *El Emporio Contraataca en CinePremiere*, núm. 117.

Taylor, B. (1991), *Battle of Britain Magazine*, Vol. 1.

White, H (1994), *El texto historiográfico como artefacto literario en Historia y Grafía*, núm. 4.

Referencias electrónicas

Churchill, W, *Their Finest Hour*,
<http://www.winstonchurchill.org/learn/speeches/speeches-of-winston-churchill/1940-finest-hour/122-their-finest-hour>, 02 de Febrero, 2012, 17:53.

Fitzpatrick, T, *There is Yet more to Casualties of War*,
<http://www.phoenixnewtimes.com/1989-08-30/news/there-is-yet-more-to-casualties-of-war/>, 31 de Enero, 2012, 18:03.

Vargas L., M, *La Verdad de las Mentiras*,
<http://www.hacer.org/pdf/Vargasllosa07.pdf>, 15 de Noviembre, 2010, 22:04.

Filmografía

Adamson, A. (Director), Johnson M. (Productor), Steuter P. (Productor). (2005). *Las Crónicas de Narnia: el León, la Bruja y el Ropero* [Película], Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Altman, R. (Director), Preminger, I. (Productor). (1970). *MASH* [Película], Estados Unidos: 20th Century Fox.

Aronofsky, D. (Director), Handel, A. (Productor), Franklin, S. (Productor), *et. al.* (2010). *El Cisne Negro* [Película], Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.

Ashby, H. (Director), Gilbert B. (Productor), Hellman, J. (Productor). (1978). *Retorno sin Gloria* [Película], Estados Unidos: United Artists.

Attanasio, P. (Director), Passolini, U. (Productor). (1997). *The Full Monty: todo o nada* [Película], Reino Unido: 20th Century Fox.

Bay, M. (Director/Productor), Bruckheimer, j. (Productor). (2001). *Pearl Harbor* [Película], Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Boorman, J. (Director), Dryhurst, M. (Productor). (1987). *Esperanza y Gloria* [Película], Reino Unido: Columbia Pictures.

Briski, Z. (Director/Productor), Kauffman, R. (Director/Productor). (2004). *Nacidos en el Burdel* [Película], Estados Unidos.

Brooks, J.L. (Director, Productor), Johnson, B. (Productor), Zea, K. (Productor), *et al.* (1997). *Mejor... Imposible* [Película], Estados Unidos: TriStar Pictures.

Brown, C. (Director), Berman, P.S. (Productor). (1944). *Fuego de Juventud* [Película], Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Budd, R. (Director), Cook, D. (Director), Abood, C. (Productor), *et al.* (2002). *Peter Pan 2: Regreso al País de Nunca Jamás* [Película], Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Cameron, J. (Director/Productor), Landau, J. (Productor). (2009), *Avatar* [Película], Estados Unidos: 20th Century Fox.

Cameron, J. (Director/Productor), Landau, J. (Productor). (1997). *Titanic* [Película], Estados Unidos: Paramount Pictures.

Castellari, E. (Director), Amati, E. (Productor). (1969). *La Battaglia de Inghilterra* [Película], Italia: Fida.

Cimino, M. (Director), Deeley, M. (Productor), Peveral, J. (Productor). (1978). *El Francotirador* [Película], Estados Unidos: Universal Pictures.

Cole, N. (Director), Barton N. (Producer). (2003). *Chicas de Calendario* [Película], Reino Unido: Touchstone Pictures.

Coppola, S. (Director/Producer), Katz, R. (Producer), Coppola, F.F. (Producer). (2006). *María Antonieta: la Reina Adolescente* [Película], Estados Unidos: Columbia Pictures.

Curtiz, M. (Director), Wallis, H.B. (Producer). (1942). *Casablanca* [Película], Estados Unidos: Warner Brothers Pictures.

Dearden B. (Director), Balcon M. (Producer). (1943). *The Bells Go Down* [Película], Reino Unido: United Artists.

De Mille, Cecil B. (Director, Producer), Wilcoxon, H. (Producer). (1956). *Los Diez Mandamientos* [Película], Estados Unidos: Paramount Pictures.

De Palma, B. (Director), Linson, A. (Producer). (1989). *Crímenes de Guerra* [Película], Estados Unidos: Columbia Pictures.

De Sica, V. (Director), Amatto, G. (Director). (1948). *Ladrón de Bicicletas* [Película], Italia: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche.

Dell, J. (Director), Box, S. (Producer). (1943). *The Flemish Farm* [Película], Reino Unido: Two Cities Films.

Deyton, J. (Director), Faris, V. (Director), Berger, A. (Producer), *et al.* (2006). *Pequeña Miss Sunshine* [Película], Estados Unidos: Fox Searchlight Picture.

Eastwood, C. (Director/Producer), Grazer B. (Producer), Lorenz, R. (Producer). (2011). *J. Edgar* [Película], Estados Unidos: Warner Brothers Pictures.

Fincher, D. (Director), Kennedy, K. (Producer), Marshall, F. (Producer), *et al.* (2008), *El Curioso Caso de Benjamin Button* [Película], Estados Unidos: Paramount Pictures.

Fincher, D. (Director), Rudin, S. (Producer), Brunetti, D. (Producer), *et al.* (2010), *Red Social* [Película], Estados Unidos: Columbia Pictures.

Flemming, V. (Director), Selznick, D.O. (Producer). (1939). *Lo que el Viento se Llevó* [Película], Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Myer.

Flemming, V. (Director), Le Roy, M. (Director). (1939). *El Mago de Oz* [Película], Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Myer.

Folman, A. (Director), Lalou, S. (Producer), Meixner, G., *et al.* (2008). *Vals con Bazhir* [Película], Israel: Sony Pictures Classics.

Forman, M. (Director), Butler, M. (Producer), Persky, M. (Producer). (1979). *Hair* [Película], Estados Unidos: United Artists.

Frankel, D. (Director), Finerman, W. (Producer), Rosenfelt, K. (Producer). (2006). *El Diablo viste a la Moda* [Película], Estados Unidos: 20th Century Fox.

Frears, S. (Director), Neyman N. (Producer), Hoskins B. (Producer). (2005). *Señora Henderson Presenta* [Película], Reino Unido: Pathé.

Frears, S. (Director), Harries, A. (Producer), Langan C. (Producer), *et al.* (2006). *La Reina* [Película], Reino Unido: Pathé Pictures.

Gilbert, L. (Director), Angel, D.M. (Producer). (1956). *Reach for the Sky* [Película],

Gibson, M. (Director/Productor), Davey, B. (Productor), Ladd Jr., A. (Productor). (1995). *Corazón Valiente* [Película], Estados Unidos: 20th Century Fox.

Goulding, E. (Director), Hardwycke C. (Director), Lloyd F. (Director), *et al.* (1943). *Forever and a Day* [Película], Reino Unido: RKO Radio Pictures.

Greengrass, P. (Director/Productor), Bevan, T. (Productor), Fellner, E. (Productor), *et al.* (2006). *Vuelo 93* [Película], Estados Unidos: Universal Pictures.

Griffith, D.W. (Director/Productor), Aitken, H. (Productor). (1915). *El Nacimiento de una Nación* [Película], Estados Unidos:

Guggenheim, D. (Director), Bender, L. (Productor), Burns, S.Z. (2006), *La Verdad Incómoda* [Película], Estados Unidos: Paramount Classics.

Hamilton, G. (Director), Fisz, B.J. (Productor), Saltzman, H. (Productor). (1969). *La Batalla de Inglaterra* [Película], Reino Unido: United Artists.

Harvey, A. (Director), Levine, J.E. (Productor), Nusbaum J.C., *et al.* (1968). *El León en Invierno* [Película], Reino Unido: Avco Embassy Pictures.

Hitchcock, A. (Director/Productor). (1959). *Intriga Internacional* [Película], Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Hitchcock, A. (Director/Productor). (1948). *La Soga* [Película], Estados Unidos: Warner Brothers.

Howard, L. (Director/Productor), King G. (Productor), Stafford J. (Productor). (1942). *The First of the Few* [Película], Reino Unido: General Film Distributors.

Howard, R. (Director/Productor), Grazer, B. (Productor), Bevan, T. (Productor). (2008). *Frost/Nixon: la Entrevista del Escándalo* [Película], Estados Unidos: Universal Pictures.

Hurst, B.D. (Director), Siström W. (Productor). (1941). *Dangerous Moonlight* [Película], Reino Unido: RKO Radio.

Ivory, J. (Director), Merchant, I. (Productor). (1992). *Howard's End: el Fin del Juego* [Película], Reino Unido: Sony Pictures Classics.

Ivory, J. (Director), Calley, J. (Productor), Merchant, I. (Productor), *et al.* (1993). *Lo que queda del día* [Película], Reino Unido: Columbia Pictures.

Ivory, J. (Director), Merchant, I. (Productor). (1986). *Un Romance Indiscreto* [Película], Reino Unido: Curzon Films Distributor.

Jackson, P. (Director/Productor), Osborne, B.M. (Productor), Walsh, F. (Productor), *et al.* (2001). *El Señor de los Anillos: la Comunidad del Anillo* [Película], Estados Unidos: New Line Cinema.

Jacquet, L. (Director, Productor), Darondeau, Y. (Productor), Bohringer R. (Productor), *et al.* (2005). *La Marcha de los Pingüinos* [Película], Francia: Warner Brothers Pictures.

Jennings, H. (Director), Darlymple, I. (Productor). (1943). *Fires Were Started* [Película], Reino Unido: Crown Film Unit.

Jordan, N. (Director), Geffen, D. (Productor), Woolley, S. (Productor). (1994). *Entrevista con el Vampiro* [Película], Estados Unidos: Warner Brothers Pictures.

King, H. (Director), Edelman, L.F. (Productor), Zanuck D.F. (Productor). (1941). *A Yank in the RAF* [Película], Estados Unidos: 20th Century Fox.

Koster, K. (Director), Ross, F. (Productor). (1953). *El Manto Sagrado* [Película], Estados Unidos: 20th Century Fox.

Kubrick, S. (Director), Lewis, E. (Productor). (1960). *Espartaco* [Película], Estados Unidos: Universal Studios.

Lean, D. (Director), Spiegel S. (Productor). (1957). *El Puente Sobre el Río Kwai* [Película], Reino Unido: Columbia Pictures.

Lean, D (Director), Ponti, C. (Productor). (1965). *Doctor Zhivago* [Película], Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Lean, D. (Película), Spiegel, S. (Productor). (1962). *Lawrence de Arabia* [Película], Reino Unido: Columbia Pictures.

Lee, A. (Director), Schamus D. (Productor), Osana, D. (Productor), *et al.* (2005). *Secreto en la Montaña* [Película], Estados Unidos: Focus Features.

Levant, B. (Director), Medjuck, J. (Productor), Gross, M.C. (Productor). (1992). *Beethoven* [Película], Estados Unidos: Universal Studios.

Lucas, G. (Director), Kurtz, G. (Productor). (1977). *La Guerra de las Galaxias* [Película], Estados Unidos: 20th Century Fox.

MacDonald, K. (Director), Steel, C. (Productor), Bryer, L. (Productor), *et al.* (2006), *el Último Rey de Escocia* [Película], Reino Unido: Fox Searchlight Pictures.

Madden, J. (Director), Giglioti, D. (Producer), Norman, M. (Producer). (1998), *Shakespeare Apasionado* [Película], Reino Unido: Miramax Films.

Mankiewicz, Joseph L. (Director), Wagner W. (Producer). (1963), *Cleopatra* [Película], Estados Unidos: 20th Century Fox.

Marshall, R. (Director), Spielberg, S. (Producer), Barber, G. (Producer). (2005). *Memorias de una Geisha* [Película], Estados Unidos: Dreamworks.

McCarey, R. (Director), Schlom, H. (Producer). (1944). *Passport to Destiny* [Película], Reino Unido: RKO Radio Pictures.

McHenry E. (Director), McHenry R. (Director). (2010). *Jackboots on the Whitehall* [Película], Reino Unido: The Weinstein Company.

Minghella, A. (Director), Berger A. (Producer), Pollack, S. (Producer). (2003). *Regreso a Cold Mountain* [Película], Estados Unidos: Miramax Films.

Moore, M. (Director), Glynn, K. (Producer), Czarmecki, J. (Producer) (2001). *Masacre en Columbine* [Película], Estados Unidos: United Artists.

O'Ferrall, G.M. (Director), Gossage, J.W. (Producer), Twist, D.N. (Producer). (1952). *Angels One Five* [Película], Reino Unido: Studio Canal.

Penn, A. (Director), Beatty, W. (Producer). (1967). *Bonnie y Clyde* [Película], Estados Unidos: Warner Brothers Pictures.

Polanski, R. (Director), Evans, R. (Producer). (1974). *Barrio Chino* [Película], Estados Unidos: Paramount Pictures.

Polák, J. (Director), Jánzký P (Producer). (1968). *Nebeští jezdci* [Película], República Checa: Ústřední půjčovna filmů.

Pollack, S. (Director/Producer), Jorgensen, K. (Producer). (1985). *África Mía* [Película], Estados Unidos: Universal Studios.

Reisz, K. (Director), Schwartz, B. (Producer). (1985). *Sweet Dreams* [Película], Estados Unidos: TriStar Pictures.

Saville, V. (Director/Producer). (1945). *Tonight and Every Night* [Película], Estados Unidos: Columbia Pictures.

Scorsese, M. (Director), Mann, M. (Producer), King, G. (Producer), *et al.* (2004). *El Aviador* [Película], Estados Unidos: Miramax Films.

Scorsese, M. (Director), De Fina, B. (Producer), Pustin, B.S. (Producer). (1993). *La Edad de la Inocencia* [Película], Estados Unidos: Columbia Pictures.

Scott, R. (Director), Wick, D. (Producer), Franzoni D. (Producer), *et al.* (2000), *Gladiator* [Película], Estados Unidos: Dreamworks Pictures.

Scott, R. (Director/Producer), Gitlin, M.P. (Producer). (1990). *Thelma & Louise: un Final Inesperado* [Película], Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Myer.

Spielberg, S. (Director/Producer), Bryce, I. (Producer), Gordon, M. (Producer), *et al.* (1998). *Rescatando al Soldado Ryan* [Película], Estados Unidos: Dreamworks.

Stevenson, R. (Director), Walsh, B. (Producer). (1968), *Cupido Motorizado* [Película], Estados Unidos: Buena Vista Distribution.

Stevenson, R. (Director), Wlash, B. (Productor). (1971), *Travesuras de una Bruja* [Película], Estados Unidos: Buena Vista Distribution.

Stone, O. (Director), Grazer, B. (Productor), Harari, S. (Productor), *et al.* (1991), *Los Doors* [Película], Estados Unidos: TriStar Pictures.

Stone, O. (Director), Kopelson, A. (Productor). (1986). *Pelotón* [Película], Estados Unidos: Orion Pictures.

Svěrák, J. (Director), Abraham E. (Productor). (2001). *Tmavomodrý svět* [Película], República Checa: CinemArt

Tarantino, Q. (Director), Bender, L. (Productor). (1994). *Tiempos Violentos* [Película], Estados Unidos: Miramax Films.

Taymor, J. (Director), Newirth, C. (Productor), Todd, J. (Productor). (2007). *A Través del Universo* [Película], Estados Unidos: Columbia Pictures.

Ward B., R. (Director), Wintel J. (Productor), St. John, E. (Productor). (1957). *The One that Got Away* [Película], Reino Unido: Rank Organization.

Welles, O. (Director/Productor). (1941). *Ciudadano Kane* [Película], Estados Unidos: Paramount Pictures.

Wright, J. (Director), Bevan, T. (Productor), Fellner D. (Prouctor), *et al.* (2007). *Expiación, Deseo y Pecado* [Película], Reino Unido: Universal Pictures.

Wyler, W. (Director), Zimbalist, S. (Productor). (1959). *Ben-Hur* [Película], Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Wyler, W. (Director/Productor), Wallis, H. B. (Productor). (1938). *Jezebel* [Película], Estados Unidos: Warner Brothers Pictures.

Wyler, W. (Director), Goldwyn, S. (Productor). (1941) *La Loba* [Película], Estados Unidos: RKO Radio Films.

Wyler, W. (Director), Franklin S. (Productor). (1942). *Rosa de Abolengo* [Película], Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Wyler, W. (Director), Goldwyn, S. (Productor). (1939). *Cumbres Borrascosas* [Película], Estados Unidos: United Artists.

Zemeckis, F. (Director), Finerman, W. (Productor), Tisch, S. (Productor), *et al.* (1994). *Forrest Gump* [Película], Estados Unidos: Columbia Pictures.

Zwick, E. (Director/Productor). (2003), *El Último Samurái* [Película], Estados Unidos: Warner Brothers Pictures.