

## CINE, HISTORIA, E INMIGRACIÓN. ALGUNAS REFLEXIONES A PARTIR DEL CASO ARGENTINO

Jorge Omar Bestene\* (†)

En España se publican muchos estudios sobre cine. La mayor parte no pasan de un estadio descriptivo o son síntesis de otros autores y propuestas pedagógicas. Tienen la virtud de seleccionar una cantidad de películas, realizar una síntesis, transcribir algunas críticas, analizar el contexto histórico de la época, exponer mínimamente su opinión y la de otros críticos, agregando una completa ficha técnica.<sup>1</sup> Una de esas síntesis es la realizada por Monterde, sobre la relación entre cine e historia (a veces bastante confusa). El autor establece una tipología de los films, siendo destacables los últimos capítulos, netamente didácticos.<sup>2</sup> El libro coordinado por J. Pérez Perucha<sup>3</sup> presenta un buen panorama socio-político de los años sesenta y un análisis de films de los autores más representativos de la época: Fassbinder, Godard, Rivette, Straub, Duras, Angelopoulos, etc. El libro se completa con una recopilación de textos de algunos de los directores citados, de las revistas de cine (entre otras *Cahiers de Cinéma* y *Cinéthique*). Incluye, además, un documento muy valioso: "Estados generales del cine francés".

Por último, mencionamos en el ámbito español la revista catalana *FilmHistoria*, que presenta un panorama de historiografía hispana, europea y norteamericana y una sección de críticas cinematográficas y libros publicados sobre el tema<sup>4</sup>. Agreguemos los interesantes

---

\* Universidad Nacional de Luján. CEMLA.

<sup>1</sup> Es el caso de J.M. Caparrós Lera, *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997; o A.M. Torres, *El cine italiano en 100 películas*, Madrid, Alianza, 1994.

<sup>2</sup> J.E. Monterde, *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, Laia, 1986.

<sup>3</sup> Julio Pérez Perucha (coord.), *Los años que conmovieron al cine. Las rupturas del 68*, Valencia, 1988.

<sup>4</sup> J.J. Artucio, del Comité editorial, realiza un análisis comparativo de las dos películas sobre Evita: "Cinco secuencias y dos conclusiones sobre Eva Perón", interesante pero limitado por la ausencia de algunos elementos históricos que hubieran hecho más rica esa comparación. Si mi memoria no me traiciona creo que ningún historiador argentino ha intentado seriamente hacer este trabajo.

artículos sobre Basilio Patiño, sobre cine y esclavitud o sobre los noticieros como documentos históricos.

No tenemos demasiada información sobre la abundante producción italiana, aunque sabemos que ha alcanzado un importante crecimiento centrado sobre todo en el período fascista<sup>5</sup>. C. Lizzani, protagonista del neorrealismo italiano, junto con Fellini, Visconti, Rosellini y otros, insiste sobre la diversidad de los autores que representan ese movimiento, y por tanto no denomina «escuela»<sup>6</sup>.

La historiografía inglesa sobre cine e historia comenzó en la década del 60 con la influencia del cine europeo continental y la disminución de la censura; se caracterizó por su estrecha relación con las instituciones universitarias y el *British Film Institute*. A. Warwick, un pionero, analizó la fuerza política del cine y lo consideró una fuente histórica, inspirado en la Escuela de Annales y en Marc Ferro (1965).

Conocemos sólo un ejemplo de dos destacados historiadores que trabajan fundamentalmente sobre el cine soviético y nazi: J. Taylor e Ian Christie. En este caso, además de la introducción escriben dos artículos. El libro incluye el análisis de varios aspectos del cine ruso. El libro aborda desde la producción al cine *idish*. Un artículo muy interesante es el de V. Kopley Jr., que describe el estreno y la distribución del film y analiza las posibles influencias sobre el cine de Eisenstein, Kuleschov y Pudovkin<sup>7</sup>.

Mayor información existe sobre la historiografía norteamericana. El interés por el cine se mostró primero a través de los *american studies* en los años 50 y los *cultural studies* (británicos). El mayor desarrollo de los estudios de cine e historia comenzó en los 70. Tienen a su favor la enorme cantidad de fuentes, un gran soporte técnico y el hecho de trabajar en forma interdisciplinaria.

Citemos algunos trabajos conocidos. En primer lugar la compilación de Peter Rollins<sup>8</sup>. El libro es una buena muestra de interdisciplinaria, los autores son historiadores, profesores de lengua inglesa, guionistas, etc. Todos los artículos son interesantes. Simplemente destaquemos dos de ellos. El trabajo de V.C. Sobchack<sup>9</sup> plantea una crítica al análisis predominante de las estructuras literarias, que aborda los problemas de adaptación de la novela de Steinbeck, los diálogos, y soslaya las imágenes que dan sentido al film. Frente a la descripción del autor (la familia es un ejemplo dentro de la crisis capitalista), Ford a través de posiciones estáticas, ambientes cerrados (la camioneta de los Joad o los cuartos donde se alojan) y la

---

<sup>5</sup> Se destaca la importancia del género biográfico entre 1923 y 1943. Casi todos muestran una fuerte característica del régimen: el encuentro del líder y las masas. Films previsibles, pero atentos a reescribir la historia abarcan todos los períodos históricos, G. Miro Gori, "Condottieres, artistes et saints: le film biographique en vingt années du fascisme", *Les Cahiers de la Cinéma*, Perpignan, 45. G. Gandino, "Le Moyen Age dans le cinéma fasciste, un territoire évité", *Les Cahiers de la Cinéma*, Perpignan, 42-43 argumenta que el cine fascista no parecen responder a las exigencias del Estado fascista, en oposición a los films alemanes, por ejemplo *Los nibelungos* de F. Lang, que marcan la concepción historiográfica de la élite germana.

<sup>6</sup> C. Lizzani, "A propósito de la revisión critique du Néo-réalisme", *Les Cahiers de la Cinéma*, Perpignan, 46-47. Otro trabajo analiza la ideología, el rechazo de las clases medias y altas que no quieren la introducción de la política en los films de humor. Ver G. Gori, "Giovanni Guareschi, un héros ambigu", *Les Cahiers de la Cinéma*, Perpignan, 46-47.

<sup>7</sup> V. Kopley Jr., "Intolerance and the Soviets: a historical investigation", *Inside the Film Factory. New Approaches Russian and Soviet Cinema*, Londres-New York, Routledge, 1994.

<sup>8</sup> P. Rollins (comp.), *El cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*, Buenos Aires, A Fraterna, 1987.

<sup>9</sup> V.C. Sobchack, "El estilo visual como portador del énfasis temático", en P. Rollins, op.cit., pp. 107-132.

fotografía cambia las bases de la novela y la película se convierte en una metáfora de la familia americana.

El segundo artículo analiza *Doctor Strangelove* (1964), del brillante y discutido Stanley Kubrick<sup>10</sup>. Poniendo énfasis en lo tragicómico, Kubrick intenta abrir un espacio de oposición a la ideología del consenso liberal, para la cual la búsqueda de un capitalismo sano basado en la producción, la tecnología y la satisfacción de las necesidades sólo podría ser dañado por el comunismo. Ante el posible estallido de la bomba nuclear (la tecnología mal utilizada para él lleva a la destrucción), Kubrick satiriza a los líderes mundiales, reñota los científicos nazis y señala un futuro ridículo y desesperanzado.

R.G. Allen y D. Gomery realizan un aporte interesante para aquellos que estudiamos la relación entre historia y cine. Introducen algunas posiciones historiográficas para enfocar la historia del cine, recalcan que esa historia es algo más que una descripción y luego plantean que el análisis de films individuales se puede dividir en cuatro áreas: la estética, la tecnológica, la económica y la social<sup>11</sup>.

Un libro importante es el de Rosenstone<sup>12</sup>, historiador conocido en el ámbito hispano a partir de su colaboración con la revista *FilmHistoria*. Rosenstone recopila una serie de artículos escritos entre 1982 y 1993, donde plantea la difícil relación del historiador con el cine, relata su experiencia y su correspondiente especialización. Extrañamente para un historiador norteamericano, analiza bastantes films producidos fuera de los Estados Unidos (Cuba, Francia, Senegal, Alemania). Le interesan los films históricos, construye una tipología de esos films y describe su colaboración con W. Beatty para la película *Reds*. En su análisis rescata la audacia del tema y el título (un desafío explícito a la época Reagan), pero critica los elementos de la narración que se apoyan “en los límites tradicionales que centran su acción en un héroe”, donde la política y el arte (recordemos que transcurre en Nueva York y la URSS) son reemplazadas por una historia de amor.

Finalmente, una recopilación muy interesante que importa a todos los investigadores del cine, sean o no historiadores, incluye textos de S. Kracauer, A. Bazin, S. Sontag, R. Barthes, S. Eisenstein y muchos más, con una división temática –por ejemplo, “Teatro y literatura”, “Género y film”, “Film: psicología, sociedad e ideología”– y una introducción que precisa cada uno de los temas y presenta a los autores.

La historiografía francesa sobre el tema comienza con M. Ferro, discípulo de P. Renouvin y F. Braudel, uno de los principales representantes de la nueva escuela de *Annales* junto a G. Duby, J. Le Goff, E. Le Roy Ladurie. En un célebre artículo, que produjo una pequeña revolución en Francia<sup>13</sup>, Ferro justificaba la importancia del cine como documento histórico, al mismo nivel que un documento escrito, planteando un método de análisis en donde la

---

<sup>10</sup> Ch. Maland, “Doctor Strangelove: comedia de pesadilla e ideología del consenso liberal”, en P. Rollins, op.cit., pp. 251-278. El subtítulo original de esta película, en inglés, era “Cómo aprendí a dejar de preocuparme y a amar la bomba”. En Argentina se tituló “Doctor Insólito...”

<sup>11</sup> R.G. Allen y D. Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995.

<sup>12</sup> R.A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

<sup>13</sup> En ese entonces la historiografía francesa no siempre estuvo atenta a “mirar y oír” documentos nuevos como el cine o la historia oral. Ver, por ej., P. Joutard, “Testimonios e investigación en Francia”, *Historia y Fuente oral* 14, Barcelona, 1995.

ideología, la sociedad y el imaginario se encontraban estrechamente unidos<sup>14</sup>. La lectura histórica de la película era tan importante como la lectura cinematográfica de la historia. Publicó su primer libro en la década de 1970<sup>15</sup>, compiló varios libros, incluyó el tema en otros textos que no trataban específicamente el tema pero que hacían más comprensibles las ideologías y las sociedades, sobre todo de los sectores de poder pero también de los sectores alternativos<sup>16</sup>.

En Argentina, además de sus artículos en *Annales*, solamente se conoce una introducción que realizó para una publicación (que también dirigió) para el Bicentenario de la Revolución francesa<sup>17</sup>. Esta introducción no incluye toda la primera parte del libro original que comienza realizando una diferencia simple pero efectiva de los conceptos de revuelta y revolución, para luego analizar las distintas posiciones sobre los acontecimientos revolucionarios que no sólo abarcan los franceses sino también las otras revoluciones y revueltas que considera importantes en el mundo entero, no sólo la soviética, la mexicana o la iraní, además de los movimientos de Pugachev o Tupac Amaru. El libro se completa con los artículos de sus dos colaboradores que profundizan la relación historia-cine introducida por Ferro. Los ejemplos para analizar esa relación son múltiples y diversos, para Francia analizan desde los inicios de la revolución hasta mayo del 68, en China desde 1911 hasta los años 80.

En otra recopilación francesa en la cual, extrañamente, no participa Ferro, se incorpora de una manera muy didáctica una cronología, además de artículos que van desde el cine prerrevolucionario hasta el de 1980 y un listado con fichas técnicas y una síntesis<sup>18</sup>.

Destacamos los artículos de M. Martin sobre el deshielo del cine de la República rusa desde la muerte de Stalin hasta fines de los años 70. Estos años, a pesar de ciertas censuras, innovan en la estética y la temática. Una generación que creo se podría comparar con el cine de los primeros años de la revolución antes de que el realismo socialista, los campos de concentración o los exilios se adueñaran de la cinematografía soviética. Así surgen según M. Martin (y coincido totalmente con él) los nombres de A. Konchalovsky (que perdió gran parte de su identidad y calidad en su autoexilio), N. Mijalkov, A. Tarkovsky, S. Paradjanov, etc. Este libro no quiere ser un tratado erudito sobre el cine ruso y soviético pero cada uno de los cortos artículos (algunos de ellos escritos por los soviéticos) ilustran claramente el período analizado, las tendencias, las censuras de un cine del que los argentinos conocemos poco y mal (sobre todo en los últimos años) por el monopolio de los americanos, la falta de público y el desinterés de la mayor parte de los distribuidores y exhibidores, lo que también sucede con otras cinematografías.

Nos quedaría analizar algunos números de revistas de crítica cinematográfica que dedican varios números al tema que nos ocupa. *Cahiers du Cinema*, *Positif*, *CinemAction*, *La Revue*

---

<sup>14</sup> Marc Ferro, "Le film, un contre-analyse de la société?", *Annales E.S.C.*, 28 Année, 1, 1973. Reeditado en varias oportunidades y traducido a diversos idiomas.

<sup>15</sup> *Analyse de film, analyse de sociétés*, París, Hachette, 1975. El libro fue reeditado varias veces con supresiones o agregados de artículos. Lamentablemente, ni las ediciones en castellano ni tampoco la francesa de 1977 incluyen el glosario y una importante selección de films dividido por temas y con una breve sinopsis de la edición original.

<sup>16</sup> Por ejemplo, en *Cómo se cuenta la historia a los niños del mundo entero*, Buenos Aires, FCE, 1993. Ver el análisis de Alemania o de Japón.

<sup>17</sup> Marc Ferro (dir.), *Revoltes, Révolutions, Cinema*, París, Centre Georges Pompidou, 1989.

<sup>18</sup> *Cinéma russe et soviétique*, París, CGP, 1981.

du cinema o *Les Cahiers de la Cinématheque* convocaron a historiadores que participaron en diversos debates y también incluyeron artículos de historiadores de cine.

En 1977 la revista *Positif* publica un debate<sup>19</sup>, a partir de las preguntas de dos miembros del comité de redacción, entre Le Roy Ladurie, Ferro, Joutard y R. Allio, uno de los más grandes cineastas franceses<sup>20</sup>. Si bien han transcurrido veinte años de ese debate, algunos de sus temas permanecen: el rol del historiador como cineasta, el cineasta haciendo historia, las ventajas o desventajas de la reconstrucción histórica —las diferencias entre *Monty Python* y *El Séptimo sello* para Le Roy Ladurie— y las ejemplificaciones de films claves de la historia francesa como *Lacombe Lucien* (L. Malle) que mostraron una sociedad que los franceses querían ignorar.

La *Revue de cinéma* en su sección “Cinéma histoire société” incluye también artículos muy valiosos como “Le mouvement ouvrier et le cinéma”, donde se relata el nacimiento de la cinematografía obrera, la comprensión de la importancia de la imagen (luego de una etapa que podríamos llamar “ludista”), las características en algunos países europeos, su producción, los primeros cine-clubs, la división de los obreros y, finalmente, la comparación de tres films de Ivens, de un grupo de obreros londinenses de la construcción y de H. Biggar y N. McLaren<sup>21</sup>.

Finalmente, *Les Cahiers de la Cinématheque* donde la conjunción entre historiadores, críticos e historiadores del cine permite un trabajo interdisciplinario muy importante. Así lo demuestran el número 35/36 que lleva como título *Cinéma et Histoire-Histoire du cinéma*, donde entre otros colaboradores encontramos a D. Richet<sup>22</sup> o R. Pernoud para el número dedicado a la Edad Media. La revista tiene números especiales de gran valor para los historiadores: La Revolución francesa, La Edad Media, Los grandes hombres, o su último número sobre los cines del Este (1917-1991).

Finalmente, entre tantos otros, tres escritores que nos pueden hacer comprender la magia y la importancia del cine más allá del documento histórico: I. Calvino, M. Puig y H. Quiroga<sup>23</sup>.

## Historia e inmigración

En cuanto a los estudios de inmigración en la Argentina y en los Estados Unidos un completo estado de la cuestión sería para este trabajo imposible y repetiría en gran medida los trabajos que se han realizado desde los primeros años de la década del 80 hasta la fecha. Nos dedicaremos fundamentalmente a los historiadores argentinos.

---

<sup>19</sup> *Positif*, París, enero 1977. Título de tapa: “Cinema et histoire”.

<sup>20</sup> Aquí se exhibieron algunas de sus películas en ciclos especiales y en cable: *Moi, Pierre Rivière...* (sobre texto de Foucault), *La vieja dama indigna* o *Rude journée pour la reine*.

<sup>21</sup> El artículo es de B. Hogenkamp, París, n° 366, 1981. Se pueden ver también algunos trabajos sobre cine alemán, sobre Napoleón, etc.

<sup>22</sup> D. Richet colaboró en varios números y murió poco tiempo antes de que saliera el número especial sobre la Revolución francesa.

<sup>23</sup> “Autobiografía de un espectador”, en *El camino de San Giovanni*, Barcelona, Tusquets, 1991; *Los ojos de Greta Garbo*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993; *Arte y lenguaje del cine*, Buenos Aires, Losada, 1996.

¿Cuáles son esos análisis? El trabajo más antiguo es el de Diego Armus<sup>24</sup> en el momento en que los historiadores de la inmigración argentinos comenzaban a surgir con fuerza terminando en cierta forma con la tradición de Germani y Romero pero con la sólida base que constituían sus trabajos. Los comienzos de la colaboración con los italianos y norteamericanos ya comenzaba a dar sus primeros frutos con la compilación de F. Devoto y G. Rosoli<sup>25</sup>. Esto sin olvidar los grandes aportes de historiadores no dedicados a la inmigración pero con temas muy afines a ella como Halperin Donghi, Gallo, Cortés Conde. En esta reseña se describían ciertos aspectos que tendrían importancia poco después: mutualismo, grupos étnicos minoritarios, patrones de asentamiento, etc.

Los artículos posteriores muestran la diversidad de temas y problemas que alcanzaron a la historia de la inmigración y su relación con los avances de la historiografía mundial: los conceptos de cadena migratoria, la etnicidad y su constante reinención, la ampliación de los estudios sobre minorías inmigrantes y la inmigración limítrofe e interna, la identidad<sup>26</sup>.

El concepto de redes sociales demostró sus aportes y sus límites y sólo unos pocos trabajos pudieron, además de darle un marco teórico mostrar su funcionamiento, sobre todo en la Argentina, donde la información conspira para la reconstrucción de esas relaciones<sup>27</sup>.

Mucho se ha hecho y queda mucho por hacer. Profundizar los estudios sobre fuentes nominativas (ver los diversos artículos aparecidos en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*), los estudios sobre etnicidad e identidad, fundamentales a partir de la importancia de los inmigrantes de países limítrofes, existiendo una gran deuda con la historia cultural de la inmigración y con la participación de los inmigrantes en la política, una historia comparada interprovincial y regional y la creación de un ámbito federal de debate y discusión.

Planteo la posibilidad de analizar los procesos migratorios en dos países: Argentina y los Estados Unidos a través de los films. No intento realizar una historia comparada sino incluir los estudios de caso donde la inmigración jugó un papel fundamental. Coincidimos con la opinión de Annie Goldmann: "Cada estudio debe limitarse a un país, una época, un autor, una corriente... La integración en las estructuras sociales determinadas exige una limitación geográfica e histórica por razones evidentes."<sup>28</sup> Además, desde una perspectiva tercermundista nuestro acceso a la información para intentar una historia comparada sería una utopía.

Por lo tanto, el proyecto se dividirá en dos etapas, con diferentes cronologías para los dos países. Para Argentina el marco cronológico abarcará desde aproximadamente 1880

---

<sup>24</sup> "Diez años de historiografía sobre la inmigración masiva a la Argentina", *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 4, Buenos Aires, dic. 1986.

<sup>25</sup> *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1985.

<sup>26</sup> En este sentido se rescata la importancia del balance de dos artículos de F. Devoto, "Del crisol al pluralismo: Treinta años de historiografías sobre las migraciones europeas a la Argentina", en *Movimientos migratorios, historiografía y problemas*, Buenos Aires, CEAL, 1992, y "En torno a la historiografía reciente sobre las migraciones españolas e italianas a Latinoamérica", *Estudios Migratorios Latinoamericanos* 25, Buenos Aires, dic. 1993. Para los Estados Unidos destaquemos el trabajo de R. Vecoli, "El significado de la inmigración en la formación de una identidad americana", *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 25, op.cit.

<sup>27</sup> F. Ramella, "Por un uso fuerte del concepto de red en los estudios migratorios" y E. Míguez, "Redes sociales e historia de las migraciones: ideas sugestivas y fuentes parcas", en M. Bjerg y H. Otero (comps.), *Redes sociales en la Argentina Moderna*, Tandil-Buenos Aires, CEMLA-IEHS, 1995.

<sup>28</sup> A. Goldmann, op. cit.

hasta la década del 50, aunque los límites son imprecisos y habrá un apartado especial de migraciones internas, más contemporáneas. Para los Estados Unidos, si bien hay una cantidad considerable de films desde la llegada del Mayflower, centraremos nuestra investigación fundamentalmente a partir de la conquista y colonización del Oeste americano y trataremos de llegar a los años 90.

Si afirmamos que el cine es un documento histórico y que hace años está aceptado por las historiografías antes comentadas, debemos, entonces, plantear algunas generalizaciones sobre el uso de este documento.

Por supuesto que este no será un estudio cuantitativo, porque "...además de las dificultades materiales de acceso a las fuentes, a menudo (y justamente) señaladas la constitución de series filmicas se encuentra frente a dificultades teóricas. El film es un objeto cultural: si se lo manipula como un 'item' económico o demográfico se corre el riesgo de subvaluar el valor simbólico..." Una opinión similar la encontramos en Richet<sup>29</sup>. Otra, diferente, es la de P. Sorlin, que en su último libro conocido aquí realiza un análisis cuantitativo de los films europeos entre 1939 y 1990, tema que ya había tratado para las películas italianas de los años inmediatos de posguerra en su **Sociología del cine** (1978)<sup>30</sup>.

En primer lugar, el debate sobre la objetividad o la subjetividad del documento filmico está fuera de cuestión. El cine forma parte indispensable con otros documentos no escritos para analizar la historia. Entonces aceptamos la importancia del cine como documento como otra forma de analizar la historia, pero que no debe necesariamente monopolizar la comprobación de nuestras hipótesis. La utilización de lo visual debe ser confrontada constantemente con otros testimonios para lograr una historia global.

Siendo el cine un documento visual tenemos que analizarlo "observando" las imágenes y no haciendo una aproximación literaria. Debemos, según nuestro mayor o menor conocimiento de la técnica centrar la atención en la fotografía, en el montaje, en la dirección artística, en la música (y por lo tanto en el montaje sonoro), los *play backs*, los *flash backs* y su relación con los diálogos.

Debemos admitir que el cine no es automáticamente el reflejo de una sociedad, el cine como explica A. Goldmann está dentro de la sociedad. Pero esa sociedad no es homogénea y existen diferentes grupos sociales, algunos de los cuales realizan películas. Esos grupos pueden responder a la ideología dominante (en Argentina durante la dictadura el film de Renan, *La fiesta de todos*, o los films de Palito Ortega) o pueden criticarla o enfrentarse con ella (*Los miedos*, *Tiempo de revancha*).

Todo film tiene varios protagonistas, es un trabajo colectivo donde cada uno aporta algo importante: el director, el guionista, los actores, los montajistas, los iluminadores, el público, el productor. El film tiene un productor que a veces está de acuerdo con el equipo y otras no, lo que trae conflictos, cortes, censuras<sup>31</sup>. El productor puede ser el Estado (la Rusia socialista), o puede ser privado (Columbia, Pathe-Gaumont, Argentina Sono Film) o mixtos y, por lo tanto, las relaciones entre unos y otros son diferentes.

---

<sup>29</sup> M. Lagny, "Después de la conquista, ¿cómo desbrozar?", **CinemaAction**, op. cit. (Traducción de J.O. Bestene). D. Richet: "Con seguridad, el cine no podrá jamás operar de una manera 'serial', cuantitativa, según los métodos que utiliza el historiador contemporáneo ayudado por la computadora." en "El cine al servicio de la historia", en **Les Cahiers...**, op. cit. (Traducción de J.O. Bestene).

<sup>30</sup> 1975 y 1992.

<sup>31</sup> H. Alsina Thevenet, **El libro de la censura cinematográfica**, Barcelona, Lumen, 1974.

Cada película tiene un público específico, que puede recibirlas de manera diferente en diferentes épocas: lo demuestra, por ejemplo, el sagaz artículo de M. Ferro sobre *La gran ilusión*, o los estrenos tardíos en la Argentina de *La naranja mecánica* (Kubrick) o *de Ultimo tango en París* (Bertolucci), cuando el tratamiento de la violencia y el sexo se habían convertido en moneda corriente y degradada de la producción cinematográfica.

Un film puede tener diferentes interpretaciones (como toda obra de arte tiene significados ambiguos) del público, de la crítica, de los cientistas sociales, de la prensa. Hay que trabajar, en la medida de lo posible, con esas interpretaciones. Recordar el ejemplo muy claro sobre la reacción de la matanza de vacunos en *La huelga* (Eisenstein) y el diferente impacto que tuvo en los públicos rural y urbano. Por el momento es imposible trabajar sobre estos puntos, pero rescatamos su importancia.

El film no debe ser analizado desde un punto de vista estético, semiológico<sup>32</sup>, o desde el punto de vista de la historia del cine (aunque a veces se confundan)<sup>33</sup>. El historiador debe apoyarse en esos puntos de vista pero no debe hacerlo enteramente en ellos, pertenecen a otras disciplinas que se interconectan mutuamente, pues, por ejemplo, el historiador del cine no puede realizar esa historia sin haber discutido y optado por una determinada corriente historiográfica para no quedar atrapado en una historia descriptiva y positivista.

¿Elegir films representativos desde el punto del público, de los directores, de la opinión crítica? ¿Imitar a Rosenstone y sólo analizar los films históricos?, ¿o plantear la distinción de Bernstein sobre documento histórico o trabajo histórico?

Vamos a coincidir con Ferro, Tulard y Goldmann: todos los films son objeto de un análisis histórico: los documentales, los films históricos, y claro, los films de ficción de todo tipo. El mayor problema son nuestros prejuicios. Los intelectuales argentinos, en gran medida, estamos siempre detrás y no acompañando a la sociedad (en este caso hablemos de cine), descubrimos las películas del dúo Bo-Sarli después del boom Almodóvar o glorificamos al Olmedo de la pequeña burguesía después de muerto.

¿Qué analizar en estos films? Los temas centrales de cualquier trabajo sobre inmigración con un documento histórico hasta el momento no utilizado en la Argentina<sup>34</sup>: algunos grupos étnicos, no siempre los más representativos, sino en la disponibilidad de films que abarquen los distintos aspectos a investigar, por ejemplo los de J. Troell sobre la inmigración sueca.

Volvamos a los temas: las causas de la emigración (*Kaos*), su asentamiento y su asimilación (*Los gauchos judíos*), la inmigración rural y urbana (*La Patagonia rebelde*, *El Padrino*), las redes, discriminación y prejuicio, identidad y etnicidad para finalmente destacar la importancia que le da cada país a la relación inmigración-cine. Parafraseando el título de Ferro: ¿Cómo cuenta el cine a los inmigrantes? ¿En qué medida este cine ayuda o no a crear parte de la

---

<sup>32</sup> En los años 70 el análisis semiológico del film era predominante, hoy la mayor parte de los historiadores la utiliza sólo como un soporte. Ni Ferro, ni Sorlin (aunque es el más dependiente) ni Lagny, entre otros, le dan demasiada importancia y, es más, Lagny escribe lo siguiente por medio de una semiología inspirada en la lingüística estructural, el film "...parecía haber sido confiscado por gurus que lo habrían corrido de toda conexión con los datos del 'mundo real'...", M. Lagny..., op. cit.

<sup>33</sup> M. Ferro, "El film, un...", op. cit.

<sup>34</sup> Bruno Ramírez (Canadá) ha colaborado en el guión de *La Sarracena*, una historia de inmigrantes italianos en Canadá pero también una historia del comienzo de la emancipación de las mujeres. Exhibida en cable en el Festival Internacional de Cine entre el 7 y 14 de marzo de 1999.

identidad nacional? ¿En qué medida reafirma o no la "historia oficial"? ¿Dónde se concentra más la producción, en el cine de las mayorías o de la minorías étnicas?

Analizamos a continuación dos películas: *Kaos* (1984) y *Un italiano en la Argentina* (1967).

Comenzaremos por *Kaos* de los hermanos Taviani<sup>35</sup>, basada en los cuentos de Luigi Pirandello<sup>36</sup>. Comienza con un plano aéreo y desolado de un paisaje siciliano y con la siguiente cita: "Yo soy hijo del Kaos, no alegóricamente... porque nací en un campo vecino a un enmarañado bosque llamado Cávisu que los habitantes de Grigento denominaban así empleando esa corrupción dialectal del genuino y antiguo vocablo griego "káos"..."

El otro hijo (*L'altro figlio*), es el primer episodio del film. Comienza con un paneo sobre las tierras, un cuervo atrapado por los campesinos al que se le ata una campana, un grupo de ellos reunidos para emigrar, la mayor parte hacia los Estados Unidos. Se siente en ellos la alegría pero también la pesadumbre. Están acompañados por un médico que les entregará los certificados de embarque y también por sus familias.

No sabemos a qué distancia están del mar, sólo vemos un horizonte de piedras y algunas cañas raquílicas. Observamos una madre que ha escrito a sus hijos instalados en la Argentina de los que no tiene noticias pues una campesina la ha engañado escribiendo garabatos que la cámara muestra con especial énfasis.

Un padre secuestra a su hijo bajo la mirada impotente de su madre, otros le recriminan la partida "olvidense de nosotros que trabajamos la tierra solos", uno que ha viajado anteriormente les enseña canciones en inglés y un rudimentario vocabulario, otro aconseja a su hijo, "no gastes, no bebas, ahorra la mitad de tu salario, no te cases con extranjeras..."

La madre que odia al hijo bastardo producto de una violación de los hombres de Garibaldi no recibe ni su protección ni los alimentos que él le deja. La carta será enviada la semana siguiente.

Los migrantes parten, antes de emprender el camino hacia el mar atan sus cintas y pañuelos a las canas raquílicas. La madre comienza a dictar la carta: "Les escribo desde esta tierra de llanto a esa tierra de oro..." El hijo se aleja, la madre lo mira con una mezcla de odio, orgullo pero también de impotencia.

Los Taviani muestran estos acontecimientos en un círculo cerrado, con planos medios o panorámicos. Sólo la madre, el doctor y el hijo tiene primeros planos. ¿Existe alguna esperanza para la madre, el hijo o los migrantes? La historiografía de la inmigración: Vécoli (1984), Baily (1985), Cacopardo-Moreno (1992) o algunas películas que analizaremos posteriormente se encargarán de plantear otros problemas.

---

<sup>35</sup> Nacidos en San Miniato (Toscana), cuya catedral aparece en varios de sus films: *La noche de San Lorenzo*, *Afinidades selectivas*, *Hollywood Babilonia*. Nacidos en 1929 (Vittorio) y 1931 (Paolo). Después de una experiencia frustrada con V. Orsi, ruedan su primer film *Il suersivo* (1967) e inician un trabajo conjunto que se extiende hasta su último film, no visto en la Argentina, *Tu ridi* (1998). *Allosanfán* (1971) sobre la Revolución francesa en Italia; *Padre Padrone* (1975); *La noche de San Lorenzo* (1981); y *Afinidades selectivas*, son algunas de las gemas de una producción significativa para la historia del cine y la historia *toute courte*, de la sociedad italiana.

<sup>36</sup> L. Pirandello (1867-1934), comenzó a escribir antes de la guerra y terminó su producción con su muerte. Atento a la crisis de la conciencia europea, plena de acontecimientos que llevarán a la muerte de millones de personas, fue uno de los hombres más atentos y críticos de esta crisis. Una escueta bibliografía debería mencionar la obra de E. Tannembaum (1975), R. Raschella (1992) o P. Milza y S. Berstein (1992).

El otro episodio de *Kaos* que me interesa mencionar es el de "Coloquio con la madre", con Omero Antonutti como Pirandello. Podríamos hablar de inmigración interna y es el regreso por un tiempo muy corto a la casa familiar en su pueblo natal. La larga ausencia del escritor hace que lo confundan con un americano y que también lo desconozca su antiguo criado o vecino.

La casa esta vacía y Pirandello comienza a recordar su infancia ayudado por el fantasma de su madre. Reflexiona sobre su vida en Roma, la soledad y la angustia del escritor. Habla con su madre, sentada en el mismo lugar que ocupaba durante su infancia. Recuerda una aventura en una isla desierta, a su padre exilado. Los *flash backs* no son gratuitos y apuntan a una evidente emotividad sin caer en la vulgaridad. Los colores son claros y los directores se manejan con planos largos, medios y cortos.

El cambio de trenes del viaje muestra las condiciones de subdesarrollo de la isla, aunque el pueblo no se ve tan pobre, aunque sí desierto. Pirandello es un inmigrante interno que, a pesar de los éxitos literarios y políticos extraña su infancia y su pueblo y sabe que jamás podrá retornar.

El otro film para analizar es *Un italiano en la Argentina*, de Dino Risi, con guión de E. Scola, T. Pinelli y otros, es un film más bien pasatista, que no alcanza el nivel de otros productos de la misma época: *Il sorpasso*, *Los compañeros* o *La Armada Brancaleone*. Sin embargo, nos muestra algunos aspectos importantes de la economía y la inmigración italiana en la Argentina, incluyendo algunas escenas tan pintorescas como la doma de caballos o de una mateada.

La síntesis: Gassman representa el papel de un chanta italiano que viene con el productor y una actriz en descenso (S. Pampanini) al Festival de Mar del Plata y con la posibilidad de realizar la coproducción de una película entre los dos países (*Un italiano...* es un ejemplo). Es interesante la síntesis que realiza de la economía argentina: productora de materias primas, crecimiento urbano, eurocentrismo, etc. Las escenas del frigorífico imitan —como hará Solanas— al film de Eisenstein, *La huelga*.

Pero más interesante es la descripción de los dos polos de la inmigración europea, el rico italiano estanciero e industrial (A. Nazzari) que no se ha integrado al país y que vive pensando en una Italia que ya no existe y el italiano fracasado (Nino Manfredi), que vive en un conventillo del barrio de la Boca con una argentina, y que no tiene dinero para enviar a su familia ni tampoco para regresar a su patria, pero que se ha integrado a los vecinos del barrio y vive con la resignación del fracasado.

Buenos Aires, octubre de 1999