



Esboços: histórias em contextos globais

ISSN: 2175-7976

esbocos@contato.ufsc.br

Universidade Federal de Santa Catarina
Brasil

Carvalho, Alessandra Izabel de; Laverdi, Robson; Petuba, Rosangela Maria Silva

**O cinema histórico como “disparador de problemas”:
entrevista com o historiador Fabio Gabriel Nigra 1**

Esboços: histórias em contextos globais, vol. 25, núm. 39, 2018, Julio, pp. 233-254

Universidade Federal de Santa Catarina

Brasil

DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2018v25n39p233>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=594066298013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

O cinema histórico como “disparador de problemas”: entrevista com o historiador Fabio Gabriel Nigra¹

The historical cinema as “trigger of problems”: interview with the historian Fabio Gabriel Nigra

Alessandra Izabel de Carvalho*, Robson Laverdi**
e Rosângela Maria Silva Petuba***

Resumo: Essa entrevista concedida por Fabio Gabriel Nigra, professor da Universidad de Buenos Aires, aos professores Alessandra Izabel de Carvalho, Robson Laverdi e Rosângela Maria Silva Petuba, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, tem como foco principal as interfaces entre os campos de pesquisa em história e cinema. Por meio de uma fala descontraída, ainda que densa, professor Nigra delineia suas reflexões acerca dos referenciais teóricos e metodológicos que sustentam a análise fílmica, sobretudo os estudos da linguagem cinematográfica, como dispositivo para a produção do conhecimento histórico. Para Nigra, um filme é um disparador de problemas, sobretudo aquele que intenta apresentar certo caráter histórico, e assim deve ser acionado pelos historiadores, seja quando utilizado como ferramenta didática em sala de aula ou como matéria prima para pesquisas que visam circunscrevê-lo na esfera da história social. Citando vários exemplos de filmes bastante conhecidos pelo público em geral, o entrevistado evidencia a potencialidade, e também a complexidade, de se compreender a influência das ideologias por trás das narrativas fílmicas na produção de sentidos para o mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema; história; produção de sentidos.

Abstract: This interview given by Fabio Gabriel Nigra, professor at the University of Buenos Aires, to Alessandra Izabel de Carvalho, Robson Laverdi and Rosângela Maria Silva Petuba, State University of Ponta Grossa professors,



Direito autoral e licença de uso: Este artigo está licenciado sob uma Licença Creative Commons. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra, forneça um link para a licença, e indicar se foram feitas alterações.

has as main focus the interfaces between the research fields in history and cinema. Through a relaxed but dense speech, Professor Nigra delineates his reflections on the theoretical and methodological references that support the filmic analysis, especially the studies of the cinematographic language, as a device for the production of historical knowledge. For Nigra, a film is a trigger of problems, especially one that tries to present a certain historical character, and thus must be driven by historians, either when used as a didactic tool in the classroom or as raw material for research aimed at circumscribing it in the sphere of social history. Citing several examples of films well known to the general public, the interviewee points out the potentiality, and also the complexity, of understanding the influence of the ideologies behind film narratives in producing meaning for the contemporary world.

Keywords: Cinema; history; production of meanings.

Em sua última vinda ao Brasil para atividades acadêmicas junto aos programas de pós-graduação da Universidade Estadual de Londrina e da Universidade Estadual de Ponta Grossa, em novembro de 2017, o historiador argentino Fabio Gabriel Nigra brindou os professores vinculados ao Laboratório de Estudos em Memória, Cultura e Natureza da UEPG com reflexões pertinentes aos desafios da escrita da história valendo-se de narrativas fílmicas, sobretudo as de caráter histórico. Esse tem sido um campo de sua atuação intelectual, expressada com muito entusiasmo e boas contribuições, sobretudo em sua dedicação aos estudos sobre o cinema em sua forma *hollywoodiana*. Tal vertente analítica se orienta em função de seu vínculo à Cátedra de História dos Estados Unidos, junto à Facultad de Filosofía y Letras-FILO, da Universidad de Buenos Aires-UBA, desde 1992. Historiador formado pela UBA, mestre em Política Econômica Internacional na Universidad de Belgrano, doutor em História e com estágio de pós-doutorado em Ciências Sociais pela UBA, Nigra é professor adjunto regular da UBA e também professor titular regular em História Social Contemporânea na Universidad Nacional Chilecito. Escreveu vários livros e artigos em revistas argentinas, espanholas, mexicanas e brasileiras. É autor de: *Los orígenes de un sindicato. La Unión de Empleados de la Justicia de la Nación (UEJN)*; *Veinte años de lucha, la historia de la Unión*, em colaboração com Juan Carlos Contartesi; *Hollywood. Ideología y consenso en los Estados Unidos*; *Una Historia Económica (inconformista) de los Estados Unidos*; *La Decadencia de los Estados Unidos* em colaboração com Pablo Pozzi; *Invasiones Bárbaras en la Historia de Estados Unidos*; *Huellas Imperiales. Historia de los Estados Unidos de América*, entre outros. Além dessas publicações, contribui com o Journal of American History.

Robson Laverdi: Fabio, conte-nos um pouco de sua biografia. Caso seja possível, fale-nos como sua trajetória te levou a estudar, pensar e escrever sobre cinema e história?

Fabio Gabriel Nigra: Para mí serían dos preguntas; lo biográfico, por un lado, y aquello que me encaminó al tema del cine y la historia, por otro, que tiene una fecha muy precisa y que es el año 2005. Yo soy hijo de una familia de clase media baja, de la provincia de Buenos Aires. Soy el único universitario de toda la familia, ni mis hermanos llegaron a tener un grado académico, con lo cual siempre fui una especie de oveja negra, ya que era una familia dedicada a lo técnico. Mi padre fue uno de los pioneros de la computación en la Argentina; trabajó en la segunda computadora que llegó al país, y entonces mi hermano, mi tío, mi otro tío, todos fueron por ese lado, por lo tanto, imaginen que yo, en mi casa, era un bicho raro. Si yo estaba leyendo, me miraban mal, «¿cómo no estás cortando el pasto?» o «¿cómo no estás cambiando la lamparita?», un cerebro muy técnico, y yo tuve que lidiar con todo eso. Esto por un lado, y ya desde siempre, desde chico tuve una orientación hacia las Letras y la Historia, esto es importante. Como decía mi madre «A Fabio siempre le gusta ver películas de romanos», y es verdad, siempre me gustó mirar las películas históricas, las de guerra; entonces, aunque parezca mentira, entré a estudiar Historia con un alto nivel de inconciencia sobre mi futuro, porque a mí me gustaba la historia, pero respecto a mi salida laboral, a qué iba a ser de mi vida, no tenía la más mínima noción, no me importaba. A mí me gustaba Historia, o sea, para mí el día que entre a la Facultad de Filosofía y Letras fue el momento del deslumbramiento, era el templo del saber histórico y para mí era... (risas), en ese momento estaba enamorado, estaba completamente deslumbrado por haber entrado a estudiar historia. Me costó bastante. Yo, durante bastante tiempo pensé que era medio tonto, porque tardé como nueve años en recibirme, hasta que, muchos años después, ya siendo representante en el gobierno de la carrera de Historia (no me acuerdo si ya era graduado o era profesor) nos dan las estadísticas de la carrera y las estadísticas dicen que tardás nueve años promedio. Dije: «¡Ah, bueno, tan tonto no soy, soy un promedio!» (risas), ¿se entiende? Es una carrera muy pesada, muy larga, es agobiante. El nivel de elitismo y exigencia academicista es altísimo, por eso uno tarda nueve años. Como les debe haber pasado a todos ustedes, a punto de recibirte, te recibís y no sabés qué hacer de tu vida y la vida te va condicionando, la vida es un zigzag entre tu deseo y la realidad que te aparece y vos vas haciendo el zigzag, vas tratando de compatibilizar tu deseo; y que es lo que me terminó pasando, mi primer trabajo enseñando fue en la Universidad de Lomas de Zamora, dando Historia Económica, o sea, no tenía nada que ver, pero, bueno, al final me terminó gustando, no te queda otra. Di muchos años Historia Económica, después, un profesor, que es uno de mis padrinos junto con Pablo (Pozzi), me consigue más trabajo, pero dando clases de Economía, para lo cual no estaba

formado y me tuve que sentar a estudiar. Pero siempre, desde estudiante, tuve la afición a la literatura, a la teoría literaria, al análisis del discurso y semiología; o sea, tenía esos dos mundos, tengo esos dos mundos en la cabeza. Hoy por hoy puedo dar una asignatura de Pensamiento Económico, te puedo hablar con la misma tranquilidad de Adam Smith, de Ricardo o Keynes, de Walras o Marshall, con fundamento, con conocimiento, porque tuve que estudiar para poder trabajar, entonces me sentaba y estudiaba y estudiaba y estudiaba. He dado también clases de Microeconomía. Todo esto, aunque parezca que me estoy yendo, van a ver que tiene un sentido. Con bastante trabajo y bastante formación en Historia Económica, por ejemplo, ponencias en congresos, mi tesis de Maestría es de Economía, Política Económica Internacional, sobre la política monetaria en Estados Unidos a partir de la llegada de Reagan, o sea, Historia Económica. Traté de concursar varias veces en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA para dar Historia Económica. En esa Facultad son muy cerrados, son ellos, no te dejan entrar de ninguna manera. Siempre salía segundo en los concursos, perdía con gente con menos antecedentes que yo, y eso me llevó a tal nivel de saturación que me cansé de la Historia Económica. Mientras tanto, unos amigos que se dedicaban a estudiar el cine argentino me cuentan, estábamos hablando de cosas de cine, y pensé “¿cuánta gente está convencida de que Estados Unidos perdió en Vietnam?”, en realidad, la gente no tiene noción de lo que pasó en Vietnam, y todo es producto de las películas. Entonces me dicen “vos tendrías que leer este y este texto” y me dan por primera vez Marc Ferro² y Robert Rosenstone.³ Los leí y quedé asombrado, es muy interesante todo esto y, en consecuencia, le propongo a mi amigo dictar un seminario juntos en la Facultad. Lo dimos y tuvo muy buena repercusión. Dejé pasar un año y lo dicté nuevamente pero sin mi amigo, o sea, cambiando los contenidos pero siempre de cine e historia de Estados Unidos. El resultado fue que también hubo 90 inscriptos, lo que es una locura para un seminario. Encima, había que luchar con los problemas de la Facultad, los problemas operativos. Me acuerdo que un tercer seminario que dicté junto a dos ayudantes tenía un horario imposible, de una a cinco de la tarde, un horario al que no va nadie, y tenía alrededor de 70 inscriptos, y como diez extranjeros. Bueno, la oficina administrativa de audiovisuales no me garnatizaba los elementos necesarios – en ese momento eran todavía televisor y videocassetera. Me acuerdo que conocí a la actual decana de la Facultad, que era secretaria académica en ese momento, le pateo la puerta del despacho y le digo: “Si no me garantizás las herramientas para dar clase, levanto el seminario”, (risas) lo que para la Facultad era una locura porque tenías a diez estudiantes estadounidenses que estaban pagando (risas). A partir de ese momento, funcionó. Y eso, a la par, viendo el éxito de estos seminarios hubo gente que quedó más que interesada. Entonces se abrió una convocatoria a proyectos de investigación de la UBA, que se llama UBACyT (UBA Ciencia y Técnica), al

que nos postulamos y nos aprobaron en el 2008 el primer proyecto de investigación, con un grupo de algún graduado y unos estudiantes. A partir de ese momento comenzó una evolución conceptual. Entonces ¿Cómo llegué a cine e historia? De esta forma, muy sencillo; producto de un hartazgo académico de una cosa y el descubrimiento, como decir: “Ah, esto es buenísimo, puedo ir por este lado... ¿por qué?, porque no nos olvidemos que, además, en la Argentina era la época en la que se empezó a discutir la nueva Ley de Medios Audiovisuales, en donde se trabajó mucho la cuestión de los capitales concentrados, el mensaje mediático... Entonces, lo único que hice fue juntar ideas; esto es, como siempre, el historiador se pregunta por los problemas que le aquejan, es decir, tu investigación histórica está en función de tu realidad y qué es lo que te mueve. Por ejemplo, mi tesis de doctorado es sobre el patrón oro, que era el régimen monetario de la Argentina en parte de la década de 1920. La empecé en 1999 pensando en un artículo sobre el patrón oro, ¿por qué?, porque estábamos viviendo la convertibilidad en la Argentina, el uno a uno con el dólar, el patrón oro es eso, establecieron un sistema de caja de conversión en la Argentina, con la firma del ministro Domingo Cavallo en la década de 1990, en la presidencia de Carlos Menem. O sea, el historiador se mueve por aquella cosa que le aqueja. Entonces, ¿qué junté?, Historia de Estados Unidos, que eso también es sustancial. Yo me decía como joven profesor que era “tengo que presentar un proyecto de investigación que hable de Estados Unidos, y me estoy metiendo con un tema que la Academia no considera válido, que es el cine. En consecuencia, tengo que ser lo más estricto, lo más duro posible para que, cuando me evalúen, no digan que estoy haciendo cualquier cosa “¿? Entonces, el primer UBACyT tiene que ver con ideología, construcción del consenso a través del cine. ¿Se entiende la idea? Ahí es cuando empezó todo.

Alessandra Izabel de Carvalho: Desde 1992 você estuda e ensina história na cátedra de Estados Unidos da Universidad de Buenos Aires. Conte-nos duas coisas: como se deu este percurso? E qual é o sentido em estudar esse país no contexto mais amplo do conhecimento das sociedades humanas e, em particular, da América Latina?

FGN: Todavía era estudiante, me recibí en octubre de 1992, y me faltaban un par de materias, un par de asignaturas, un seminario y con una amiga, ella también tenía que terminar su carrera, hicimos una planificación de qué íbamos a cursar, cuándo íbamos a rendir, planificamos, porque yo ya estaba casado, trabajaba... y me dice «cursá Historia de Estados Unidos». Yo era un joven militante de la Juventud Peronista, un muchacho bastante antinorteamericano, bastante – ¿cómo podemos decir? – «en llamas», ¿no?, ahora me agarran en mi fase conservadora y tranquilo, pero era bastante, bastante molesto (risas).

Como anécdota valga ésta: Un día, me encuentro después de veinte años con el profesor de Historia Antigua – Roma, Grecia... – en los pasillos, yo ya era profesor también, y le digo “Profesor Zurutuza, ¿cómo anda?”, nos llevábamos bien; y me dice “Ay, Fabio, vos eras ¡TERRIBLE!” (risas). Era bravo (risas), encima militante político peronista durante un gobierno radical como el de Raúl Alfonsín... Entonces, le digo a mi amiga «¿vos está loca, estudiar a esos yanquis, no, por favor, no, no». «Fabio, cursala. Vos no entendés lo que estás diciendo...»; «Oh, bué, está bieeen...». (Risas). Me anoté, la cursé y quedé muy sorprendido porque aprendí varias cosas. Aprendí que Estados Unidos es algo mucho más complejo que lo que todos nosotros creemos; tiene múltiples realidades cruzadas; es un país enorme, inabarcable, por un lado; y, por el otro lado, que es muy tonto, si estás convencido de que es tu enemigo, es muy tonto no conocerlo, manearte por prejuicios, preconceptos, con una distancia que no te va a hacer conocerlo. Entonces, cursé la materia, la aprobé, Pozzi era bravo en los finales; preguntas capciosas hacía. Apruebo la materia, me faltaba alguna que otra cosa más para terminar y a uno de los profesores que trabajaban en esa cátedra le sale la beca Fullbrighth para hacer su maestría y doctorado en Estados Unidos. Quedaba el espacio; entonces, este muchacho que era conocido mío – porque también era peronista, compartíamos el espacio político – y mi amiga, que estaba trabajando en esa cátedra, le proponen al titular de la cátedra, Pablo Pozzi, mi nombre. Pozzi ahora y desde hace más de 25 años es mi amigo, pero en esa época me conocía de la militancia universitaria. Había dos propuestas: uno, que era el que quería Pozzi, y mi nombre. Del primero tenía objeciones porque suponía que no iba a trabajar lo que él consideraba que debía trabajarse, y conmigo era el prejuicio más absoluto porque decía «es peronista, por ende, se la va a pasar tomando cerveza y no va a trabajar» (risas). Le insisten, le insisten, le insisten – el otro candidato parece que era peor que yo (risas) – y Pozzi me nombra, en realidad, me designa como auxiliar alumno, porque todavía no me había recibido. Me faltaba nada, pero todavía no me había recibido. O sea que estoy en la cátedra desde antes de recibirme. Hice lo que se llama todo el *cursus honorum*, o sea, fui ayudante-alumno, fui ayudante de primera, fui jefe de trabajos prácticos y ahora soy adjunto. Estoy esperando para deshacerme de Pozzi a ver si... (risas) logro ser titular, pero me da pena, porque le falta un año para jubilarse, entonces... (risas). Pero, bueno, estoy viendo. O espero un año a que se jubile o lo resuelvo antes (risas), déjenme pensarlo. Entonces, ¿cuál es la importancia de estudiar ese país para América Latina? En uno de nuestros libros, escribimos varias cosas junto con Pablo, y en uno de ellos, lo que sostenemos en la introducción, en el prólogo es eso, tenemos que conocer, hay muchas cosas que nos han impuesto como que supuestamente es Estados Unidos y desconocemos lo que realmente es. Por ejemplo, Pablo dice que la primera guerra bacteriológica la hizo Estados Unidos entregándole mantas con viruela a los indios, en realidad, no Estados Unidos,

sino los colonos ingleses. A ver, te dicen que el Ku Klux Klan ya no existe, ¿cómo no existe?!, el Klan tiene diputados en este momento en el Congreso Federal. ¿Se entiende a lo que voy? Que no se pongan la sábana blanca no quiere decir que no representen lo mismo. O sea, hay un profundo desconocimiento de Estados Unidos. Para América Latina es clave, es sorprendente que seamos la única cátedra de Historia de los Estados Unidos no solo de Argentina; en Paraguay, en Uruguay, en Chile no hay. En Brasil, empezamos a tener algunos muy particulares, Sidney (Munhoz-Maringá), Alexandre (Busco Valim-Federal Santa Catarina), Francisco Ferraz (Londrina)... ¿Acá tienen Historia de Estados Unidos? Por lo visto, no. Sin embargo, sorprendentemente, me entero una vez que en Argentina, y esto me parece que es el embajador o es Itamaratí, los funcionarios brasileños tomaban cursos de Historia de los Estados Unidos en Argentina. Eso es tenerla clara. Yo digo Itamaratí y le tengo un respeto... Puedo no compartir nada, pero le tengo un respeto... La tienen muy clara. O sea, no hay nadie que tenga una formación específica sobre Estados Unidos en nuestra cancillería, en nuestro Itamaratí, ¿se entiende? ¿Por qué? Bueno, el desconocimiento también ayuda, ¿no?, para ejercer el poder. Entonces, lo que venimos diciendo desde siempre es que hay que conocer Estados Unidos, hay que entenderlo. No para hacerse amigo o para pelearse, no me interesa, pero hay que conocerlo, y es una realidad sumamente compleja. Son muy diferentes a todos nosotros, muy diferentes. En consecuencia, la manera de pensar del *establishment* norteamericano hay que conocerla para prever respuestas, por ejemplo, y no caer y quedarse en la simpleza binaria de imperialismo-antiimperialismo. Por eso para mí es importante estudiar Estados Unidos para América Latina. Estas son las preguntas fáciles...

Rosângela Maria Silva Petuba: O cinema é o centro de sua atuação na carreira, enquanto um tema e como opção teórica e metodológica importantes que sublinham sua dedicação ao conhecimento histórico, sobretudo a partir do olhar sobre a história dos Estados Unidos e dos dilemas modulados a partir daí e da América Latina. O que representa estudar cinema nos tempos de hoje? Que preocupação te move a estudar o cinema, particularmente o de caráter histórico?

FGN: Retomo desde el concepto de la Guerra de Vietnam. A mí siempre me sorprendió este hecho de que se siguen produciendo representaciones fílmicas de la Guerra de Vietnam desde diferentes ópticas y, entonces, la pregunta originaria era ¿cuál es la relación que hay entre el hecho histórico, académicamente validado, y el hecho histórico representado fílmicamente? Y esas diferencias podrían darnos, por la negativa – esta frase de Roland Barthes, ¿no? de que el sentido no nace por repetición, sino por diferencia –, encontrar las diferencias me permitían pensar qué elementos ideológicos estaban implicados para esa construcción narrativa fílmica. Cuando empiezo a trabajar

conceptualmente cómo tratar de circunscribir o precisar el concepto de ideología, la definición y los usos prácticos, las aplicaciones de la ideología, recaigo en mis lecturas de estudiante; por eso antes les dije que de estudiante, y sigo, siempre me gustó mucho la literatura, he leído mucho literatura, y de literatura a teoría literaria y de teoría literaria a análisis del discurso y de análisis del discurso a semiología. Todo eso lo había leído como estudiante, entonces, a Roland Barthes lo había leído como estudiante, Michel Foucault lo había leído como estudiante, Emile Benveniste lo había leído como estudiante. Entonces, cuando empiezo a trabajar cuestiones ideológicas vuelvo a caer en mis viejas lecturas de juventud, ya más veterano, digamos, ya con el pelo blanco (risas), ¿por qué?, porque el lenguaje es sustancial para la construcción del concepto en términos ideológicos. Y, en consecuencia, empiezo a ver que para buscar la ideología implícita en el film tengo que volver a Roland Barthes, tengo que volver a Benveniste, tengo que volver a Kristeva, a releer un conjunto de conceptos para, si en aquel momento eran puro deleite abstracto, en este momento lo tenía que hacer operativo. La mejor manera siempre para mí – y supongo que ustedes, profesores, pensarán algo por el estilo –, la mejor manera de pensar problemas es dictar una clase. O sea, preparé un seminario de doctorado con un conjunto de problemas implicados en la lógica filmica de cómo se construyen o elaboran las películas históricas. En consecuencia, empezamos a trabajar cuestiones vinculadas a la teoría del discurso porque lo que decíamos es que el lenguaje ideológico es discurso, y tenemos que pensar las herramientas que nos provee el discurso para pensar la ideología, a fin de comprender las películas, que tienen ideología, ¿no? Trabajando cuestiones del discurso, llegamos a la conclusión de que, en términos discursivos, la película narra y, en consecuencia, qué tenemos que hacer, tenemos que empezar a ver cómo es la narración filmica, cuál es la particularidad de la narración filmica. Empezamos a relevar autores, hay varios: Aumont, Jost, Casetti, que, digamos, escriben y piensan para cineastas. Por lo menos a mí no me terminan de brindar, como dije de la escuela de Frankfurt, nada que me despierte a pensar. Hasta que descubro a un tal David Bordwell, me metí en la biblioteca de la Facultad y me puse a buscar qué había sobre cine y encontré un libro enorme que se llama *La narración en el cine de ficción*, de David Bordwell, quien, si bien es criticado en algunos sectores del ámbito cinematográfico por – no sé si es la mejor palabra la que usan – conductista, para nosotros es muy útil. Plantea un conjunto de elementos que para mí son importantísimos, sustanciales, claves. Desde ciertas construcciones psicológicas de la percepción y la construcción mental de historias, llega a un conjunto de conclusiones por las que dice que existen en la cabeza pautas y patrones – lo hago rápido porque si no vamos a estar bastante tiempo – que anticipan la historia, porque uno, por ejemplo, cuando ve un perro, se figura en la cabeza «perro», entonces puede ver cualquier perro y llamarlo «perro», ¿no? esas anticipaciones –

atención a esto, no es lo mismo ver un perro y decir «perro» que manejar un auto – son como pautas preformateadas en la cabeza que te permiten anticipar lo que viene y, entonces a eso lo junta con lo que llama «la historia canónica». La historia canónica es la estructura narrativa que viene desde los tiempos inmemoriales de la humanidad y gracias a la cual todos estamos formateados para aceptar una estructura de una narración que tiene algunas características, y que cualquiera de nosotros puede darse cuenta cuando esa narración tiene fallos y no es válida. Entonces, con esta lógica, vos tenés en la cabeza lo que podrían ser las historias tipo o modelo que van a alimentar la historia canónica. O sea, estas historias tipo, él pone un ejemplo, para hablar de Bonnie and Clyde, vos ya en la cabeza construís época de la depresión, pueblito de Estados Unidos, pareja que sale a los tiros de un banco; vos ya lo tenés en la cabeza eso. Porque lo que me parece que quiere decir Bordwell, y que esto es la clave, con estas pautas, culturalmente... ¿vos te creés que tu abuelo puede entender una película hoy?, ¡no podría!, ¿Por qué?, porque hubo una construcción acumulativa, apoyada en la historia canónica, pero en términos de cultura, lo que dice es que ahí el camino fue si tenemos estructuras narrativas insertas en la mente. El primer camino que tomé fue tratar de entender la estructura de algo que ya en el mundo del cine es consensual, que es el cine clásico de Hollywood. El cine clásico de Hollywood es una estructura rígida en la que hasta los manuales de guionistas te pautan cómo tenés que escribir un guión, causalidad, el montaje clásico, la actuación naturalista, o sea, que los actores actúen de la manera más naturalista posible – no como en el cine mudo, que exageraban, sino como que si estuvieran filmando acá y estuviéramos actuando –, la construcción respetando el sistema aristotélico de unidad de tiempo, de acción y de lugar. Todo ese texto a mí me aportó muchísimo y, encima, se junta con un texto que encuentro de casualidad, de un mexicano, que se llama Cid Jurado⁴ de apellido, de casualidad, en un congreso de historia inmediata en Venezuela, revolviendo esas librerías, encuentro una revista de semiología, abro, y un artículo de este mexicano, en términos semiológicos tratando de justificar, por ejemplo, que la construcción narrativa del desembarco del Día D en *Rescatando al soldado Ryan*⁵, hubiera sido imposible sin *El día más largo*⁶, sin *El Día-D, el seis de Junio*⁷, sin todos los antecedentes, a lo que hay que sumarle los partes de batalla, las imágenes tomadas por Frank Capra. Entonces, el autor trabaja dos o tres conceptos muy pesados a los que les hemos sacado muchísima utilidad, que es el concepto de memoria mediática, o sea, vos vas a ver *Soldado Ryan* y todo lo que estás viendo es esperable porque también viste *El día más largo* u otras películas que hablen directa o indirectamente del desembarco o sus antecedentes, como por ejemplo *Un puente demasiado lejos*⁸, todas esas películas que tratan directa o indirectamente el Día D, construyen la memoria mediática y que la memoria mediática está condicionada. Entonces, tuve que ir, por un lado, tratando de pensar el concepto

de memoria mediática y la narración histórica. Primero, tuve que entender, en esta transición mental que venía llevando para dar el salto conceptual entre lo discursivo y lo social. Ahí es donde entran Eliseo Verón, *El sentido como producción discursiva*⁹, y también entra un texto de Marc Angenot, que habla del discurso social.¹⁰ Angenot lo que hace, a ver, tiene altibajos, tiene partes muy buenas y tiene partes muy malas ese libro, pero lo que hace como aporte es algo muy interesante; él elige el año 1889 en Francia. ¿Por qué ese año?, porque no pasó nada, no pasó nada relevante y entonces lee todas las publicaciones realizadas en Francia, todo, ¿eh?, todo, libros, revistas, periódicos, folletos, todo lo que se publicó en Francia en 1889, y entonces él elabora dos categorías, *lo decible* y *lo indecible*, en un estado de sociedad. Me dije «esto es válido, vamos a ver cómo lo podemos usar, pero es válido» porque si lo juntamos con la idea de Cid Jurado y Verón, vos tenés la construcción social de sentido en un estado de sociedad en un momento determinado; en el fondo vendría a ser darle un complemento a Gramsci. Entonces tenemos que volver a Gramsci ¿se entiende? Trabajado todo eso, como daño colateral me cae la idea, tal vez menor pero útil de que la narración clásica de Hollywood aplicada en las películas históricas es idéntica, la construcción lógica es idéntica al pensamiento positivista de la historia, inducción, causalidad, elementos microscópicos que se van juntando y, entonces, con todo este combo llego a cultura... Pero bueno, como primer avance, no está mal; o sea, la cuestión cultural es sustancial a todo esto, porque estoy viendo en todo lo que dice Raymond Williams, lo que dice Eagleton, mismo también Gramsci, que tenemos cosas que me parece que están errando y cosas que son muy valiosas. O sea, me parece que es Williams el que más se acercó, pero se nos murió antes, me parece que no pudo tomar dimensión de lo que está pasando ahora desde los medios de comunicación. Algo avisó, cuidado acá dijo, prestemos atención a la televisión, pero me parece que la aceleración técnica, internet, me parece que no pudo, porque es inconcebible internet en la década de 1960, en la de 1970 y hasta principios de 1980 no se alcanzaba a dimensionar lo que hoy es internet. Yo creo que tenemos que trabajar ahora los conceptos de cultura, de sentido común, de construcción de consenso a través del discurso mediático, pero ese discurso mediático tiene mucho que ver con los grandes medios de comunicación, por un lado, pero también por las redes. Esto lo pueden encontrar en cualquier parte por internet. Uno de estos periodistas famosos norteamericanos, Ron Suskind, habla con un alto funcionario del gobierno de Estados Unidos – no me acuerdo qué le estaba preguntando – y le dice «pero, ustedes, los periodistas viven en otra dimensión. Nosotros hacemos la realidad, nosotros hacemos la realidad – el poder, ¿no? –, decimos qué es lo que hacemos, ustedes se encargan de hablar o cuestionar eso, pero nosotros ya dimos un paso adelante y seguimos haciendo. Nosotros solos somos un imperio», como diciendo «ustedes los periodistas son... – y le palmea la cabeza – los que

hacemos la realidad somos nosotros»¹¹, o sea, el poder concentrado, todos lo sabemos, maneja las redes sociales y, hoy por hoy, hay una fuerte fusión entre el gran capital financiero y los grandes medios de comunicación; entonces, el interés del medio de comunicación es el del capital financiero. Estamos en problemas, estamos en serios problemas. Es *Brasil*¹², ¿vieron la película *Brasil*?, estamos cada minuto más cerca de ese tipo de mundo.

RMSP: Nos últimos anos você tem defendido a tese de que o cinema pode assumir uma perspectiva de história social. Ou seja, a linguagem cinematográfica pode ser também uma maneira de escrever e interpretar a história dos homens. Como você chegou a essa proposta? Quais são os elementos que justificam essa sua posição no debate sobre o cinema, sobretudo o de caráter histórico? Quais os desafios e possibilidades presentes nessa proposição? Além de pensar e ensinar história, é possível também encontrar outros campos de atuação do historiador?

FGN: Tengo una fuerte marca o condicionamiento de Rosenstone. Rosenstone tiene una mirada, si se quiere, posmoderna de la cultura y de la Historia, yo siempre hacía el chiste, él habla de un concepto que elaboró Hyden White que es «historiofotía»¹³, una construcción narrativa por el cine. El chiste que yo hacía es que nunca, que es muy difícil identificar quién lo dijo primero, porque Hyden White dice que fue Rosenstone y este dice que fue Hyden White. Por eso traté de marcar el límite del giro lingüístico posmoderno, ¿no? El límite está en que los hechos existieron. En consecuencia, me parece que es bastante simple llegar a esa conclusión si uno, como todos nosotros, no los norteamericanos, nosotros, Brasil, Argentina, tenemos una muy fuerte influencia de la escuela inglesa y francesa de hacer historia. Para nosotros hacer Historia es, digamos, la construcción de la *New Left* o de *Annales*, nos inclinamos más para un lado o más para el otro, pero en el fondo... Los norteamericanos tienen una mirada bastante más lineal. Yo creo que los historiadores norteamericanos son metodológicamente mucho mejores que todos nosotros juntos, cualquier historiador norteamericano, en términos de método, es mejor que nosotros, pero no se les cae una idea (risas) por más que le des vueltas. Hay pocos historiadores, David Montgomery, que es un grande de verdad, Bruce Laurie, Phillip Foner, que son realmente buenos; pero claro en la academia norteamericana son marginales, ¿por qué?, porque piensan, plantean hipótesis, efectúan análisis sobre una construcción elaborada. La inmensa mayoría de los historiadores norteamericanos son fácticos: hecho, hecho, hecho, hecho, nunca llegás a una conclusión. Es más, si me perdonan, voy a decir una cosa hereje, me van a mirar mal: me tiene harto Noam Chomsky, porque Chomsky representa exactamente eso, porque Chomsky te cuenta hecho, hecho, hecho, «El gobierno norteamericano hace esto, esto y lo otro...», ¿cuándo hay una

conclusión, una generalización?, ¿cuándo hay una herramienta teórica? Yo creo que leí como herramienta teórica *Los Guardianes de la libertad*¹⁴, un capítulo y el resto, todo lo mismo; y todo lo demás, ¡me tiene hartado, Chomsky!, porque semejante cerebro aplicado a contarme detalles y nunca un análisis. Entonces, por eso es llamativo Rosenstone, lo que pasa es que ir hasta la puerta del cementerio y entrar al cementerio con Rosenstone me parece que me convierte claramente en un posmoderno filolingüista – cosa que no acepto. Pero lo que pasa es esto, ustedes me plantean que yo tengo una base marxista. Error; es un error de concepto, yo uso herramientas del marxismo, no soy marxista, ¿se entiende la diferencia? La gente de mi grupo de investigación se ríe de mí, hay un texto de ideología en que uso muchas herramientas del marxismo, cito al Marx de *La ideología alemana*, y entonces los chicos dicen «el texto marxista de Fabio», no soy marxista, uso herramientas, como uso herramientas del giro lingüístico, soy ecléctico. Y, como buen ecléctico que soy, conozco o trato de poner límites, o sea, no voy a la tumba con nadie (risas). Hay muchos colegas que van hasta la tumba con Carlitos Marx, se entierran al lado de él y lo abrazan (risas). ¿Me equivoco? Entonces, me pareció, ¿cómo llegué al cine como historia social? Por ahí ustedes me podrán acusar de ser superficial, pero lo único que hice fue juntar dos ideas simples; el viejo texto de Hobsbawm de la historia social como historia total¹⁵, por algo lo cité, con Rosenstone, y, entonces, hay películas... o sea, pongamos condiciones, como hacen los economistas, supongamos que narra un hecho concreto, que haya sucedido, *El Retorno de Martín Guerre*¹⁶ por ejemplo, – y no estoy hablando de Hollywood, porque en Hollywood hay una mayor complejidad –, te muestra las festividades, el sistema de producción, las prácticas culturales; o sea, me va mostrando, entonces, ahí tenés la historia total que decía Hobsbawm. *Germinal*¹⁷, bueno, pero *Germinal* no es un hecho histórico, ah sí tenés razón, por eso elegí *The Molly Maguires*¹⁸, cómo se trabajaba en la mina, cuáles eran los tipos de sociabilidad, cuáles eran las prácticas culturales, cómo hablaban. ¿Qué más queremos? Es una escritura, es una manera, es una fórmula. Por caso, si despreciáramos esta fórmula, también tendría que verme en la obligación, y ahí me voy a pelear de vuelta con Pablo Pozzi y muchos otros, tendría que despreciar la historia oral, porque el objeto lo construís vos, la fuente la estás construyendo vos; o sea, es una falsedad, con esta lógica cuadrada de «la verdad está en la fuente», y, bueno, ¿qué fuente?, ¿de dónde la sacamos? Entonces, por ejemplo, películas como *JFK*¹⁹, películas tales como *Trece días*²⁰, que se apoyan... hay una parte sustancial de *Trece días*, no sé si la vieron, que se apoya en un libro que transcribió las grabaciones que hacía Kennedy en el Salón Oval. Fue el primer presidente norteamericano, Kennedy, que empezó a grabar todas las conversaciones que tenía, y hay un libro que desgraba todas esas, seguramente las no censuradas (risas), y *Trece días* se apoya en gran medida en esa fuente original. Es sesgada porque, el papel de Kevin Costner,

según la familia de los Kennedy, no tuvo tanto peso, puede ser. Perdón, un libro de Historia, «académica», acá en Brasil, por ejemplo, ¿no hay autores que ven a Getulio Vargas de mejor manera que otros? ¿entonces, cuál es la diferencia?, ¿que podés leer un nota al pie en un libro y en una película no? Bueno, sí, es cierto; en una película no tenés notas al pie. Podés tener versiones contrapuestas, no te digo hacer un estado de la cuestión en una película, pero sí podés tener versiones contrapuestas. *JFK*, digamos, *JFK* es una gran mezcla de muchas cosas, pero vos tenés versiones encontradas: algunos creen que la mafia; otros creen que los cubanos; otros creen que la CIA; y otros creen que el complejo militar-industrial mataron a Kennedy. Bueno, lo tenés ahí. ¿Se entiende lo que quiero decir? Entonces vos tenés una capacidad de escribir una historia que, en una sociedad, como bien dice Rosenstone, que es posliteraria, que la gente no lee, tenés una manera, digamos, de presentar el tema o el problema, ¿ya se dieron cuenta? A ver, este mecanismo de explicar la fórmula desde una perspectiva, la fórmula del pasado, desde una perspectiva ya se dieron cuenta los nazis, los soviéticos, los mismos norteamericanos. El tema es cuáles son los límites que les ponemos nosotros. O sea, nosotros como historiadores, en principio, podemos tener el papel de decir «no, en esta película es cuestionable este punto o este otro...», pongo por ejemplo el caso de *Gladiator*²¹, es insostenible, y eso que tiene una reconstrucción espectacular, hay varias cosas que se ven que son importantes, son interesantes, pero la película es en términos generales, ridícula. ¿Dónde se ha visto a un emperador bajando a la arena a pelear con la espada con un exgeneral devenido en esclavo? Bien, pero hay películas que sí son sólidas, vuelvo a lo mismo, como *Martin Guerre*, *Molly Maguires* o *Pride*. ¿Por qué me parecía importante *Pride*?, porque junta..., o sea, si hacemos la evolución de la Historia Social y decimos que hoy la historia social está destruida por la fragmentación, la perspectiva minúscula, los gays de *Pride*... porque la Historia Social sería integrar la diversidad y presentar una historia del conjunto. Entonces, a mí me encantó esa película y también apoyó mi idea de Historia Social porque está juntando la dispersión en la unidad, esto es, el movimiento obrero, la lucha del movimiento obrero contra la Thatcher y la expresión de los marginados, los despreciados, los maltratados del sistema por su orientación sexual, que dicen «¡No, nosotros tenemos que apoyar a los mineros porque la pelea es la misma!». Entonces, esa escena final que a mí me emociona profundamente (y perdón por el spoiler), porque es volver a la unidad – por algo la canción final habla de que la unidad los hace fuertes –, pero no es la unidad de todos los gays, es la unidad del movimiento gay, con el movimiento obrero, con el movimiento estudiantil, con los consumidores si querés, que es otro de los aspectos para donde se fue la Historia Social. Entonces, a mí me parece que enseñar Historia, o sea, hay un error común en muchos profesores, o profesores holgazanes, con poco afecto al trabajo, que pone la película, se olvida, les tira tres consignas y

nos vamos todos a casa. No es eso lo que hay que hacer. La película es un disparador de problemas. Entonces, «¿qué vieron acá?», «¿qué les parece esto?», «¿la historia académica dice tal cosa?», «¿por qué les parece que se complicó la historia de esta manera?», «¿esta historia refleja lo que el consenso académico plantea?», por eso hay que ser muy cuidadosos con la elección de las películas también. No sirve desde Historia hablar de la Grecia antigua poniendo la película *Troya*²², porque efectivamente no tiene nada que ver con lo que pasó. ¿Que puede haber licencias? – y acá entramos con la lógica de Rosenstone –, podría haber licencias, como en un momento escribí acerca de los uniformes, cuando vos ves una foto de un uniforme de un soldado que se lanzó en paracaídas el Día D y *Band of Brothers*²³, vos ves que la ropa es diferente; o sea, la ropa de *Band of Brothers* es más parecida a los uniformes actuales del ejército norteamericano que los que se usaron en el año 45 o 44.²⁴ Pero, bueno, eso yo lo veo como una licencia, una licencia válida (¿tiene que ser inventado para ser veraz?), porque le da cierta tranquilidad de lectura al espectador, se siente cómodo. Entonces, ¿por qué fue un fracaso económico la película *Molly Maguires*? Porque vos podés tratar de reconstruir milimétricamente el hecho (a través de una filmación, ¿no?) y vas a tener un problema. El problema de esta película, por lo menos en Estados Unidos, fue que intentaron ser tan fieles que hasta la manera de hablar era con un inglés de Irlanda muy cerrado, y los espectadores no lo terminaban de entender. Imaginen que hacemos una película del Cid Campeador, la reconquista de Granada por parte de Fernando e Isabel y, si ponés a los actores a hablar como Fernando e Isabel, el espectador no va a entender nada. Hay una excepción, y fíjense que esa excepción venía subtitulada, que es *La pasión de Cristo*²⁵; los romanos hablaban en latín, los judíos en arameo; no olvidemos que es una historia que todo pueblo de formación cristiana conoce, con mayor o menor nivel de detalle, pero conoce. Pero a mí me pareció bárbaro que hablaran en latín y en arameo, a mí me encantó, pero no te olvides que en todo el mundo va subtulado eso, y no todos los espectadores gustan del subtulado. Por caso, en Estados Unidos casi se puede decir que va al fracaso. Entonces, sirve, pero con cuidado, con precisiones, con un docente que tenga ganas de trabajar, ¿no?, en el aula, con ellos. Las modalidades pueden diferir, puede ser muy difícil, en el aula no tenés la cantidad de tiempo para dar la película completa, por ahí tenés que seleccionar, por ahí los tenés que mandar a la casa a que lo hagan (la experiencia concreta me dice que no lo hacen [risas]); claro, porque el programa (syllabus) de Historia Social en la Universidad de Chilecito, en la provincia de La Rioja, para mí constaba de tres partes: una parte de bibliografía, una parte de fuentes originales y una parte de películas. Entonces, lo que hacíamos era que el docente, en este caso yo, exponía el tema, por ejemplo, la Revolución Industrial, y daba en el medio ludismo y cartismo, y ponía fuentes sobre cómo rompían los telares y un fragmento de la *Carta del*

pueblo y, al mismo tiempo, les hacía ver alguna película. Lo mismo para la Revolución Francesa; es más, con este tema, la película que les damos, que para mí es muy interesante, que se llama *La Marsellesa*²⁶, un fragmento de un texto de Robespierre y yo explicaba Revolución Francesa. Entonces, el profesor explicando en el aula, deja una hora para que los chicos en grupo lean la fuente y trabajen consignas y les dábamos consignas para la casa para que vean la película, la subíamos a un *drive* para que vean la película y contesten. Bueno, se cumplían los dos primeras partes y la tercera nunca terminaban de darnos las consignas de la película. Pero, bueno, es un intento que hay que seguir peleando.

RL: Como o cinema te desafiou e desafia a escrever história? Em que termos a linguagem cinematográfica na contemporaneidade tem implicado uma revisão de nossa maneira de compreender a ficção e sua inscrição ao conhecimento histórico? A partir de sua formação eclética, como você lê o mote do giro linguístico nos estudos sobre cinema e história?

FGN: Empezamos por la última, porque ya algo dije. El giro lingüístico sobre la representación cine/historia, para mí la opción válida es esta articulación Hayden White con Rosenstone. Me parece que hay que poner límites, como les dije antes. ¿Por qué?, porque si asumimos a fondo esta posibilidad expresiva determinada por el giro lingüístico y no ponemos ningún tipo de límite caemos en el análisis de Enríquez Vázquez²⁷, que cuestiona las fórmulas más rígidas de la historiografía y se da el lujo hasta de cuestionar a Ankersmit, que a mí me cae bien, es un buen filósofo de la historia, que hay que leerlo porque, además, es muy cínico, se ríe de todo el mundo, es muy gracioso escribiendo, como Eagleton, que vos venís leyendo algo muy serio, muy serio y te manda una oración que largás la carcajada porque se ríe de Thatcher, se ríe del Partido Laborista se ríe del Príncipe de Gales... Enríquez Vázquez, volviendo, pone en un mismo plano la novela histórica con la película histórica y ahí ya estamos en un problema. Él es bastante inteligente, porque lo que plantea es ¿cuál es el problema que hay en este tipo de narrativas cuando la fuente no te da mucho margen de trabajo?, y él toma la fuente de Lope de Aguirre y entonces dice que Lope de Aguirre produjo dos o tres expresiones, libros, y en lo que hace al cine, solo es *Aguirre, la ira de Dios*²⁸, con Kinski como actor, y entonces dice que si la fuente es totalmente seca, es una crónica que, como tal, acuérdense que las crónicas son muy poco detalladas; la crónica dice «Lope de Aguirre atravesó la selva mató a diez indios, consiguió...» y nada más. Todo lo demás vos lo tenés que reconstruir, ¿o no? Eso es la verdad, pero bueno, ¿cuál es el límite? Es una pregunta para la cual, obviamente, no tengo una gran respuesta, pero el giro lingüístico permitió eso, permitió que podamos concebir la posibilidad de una re-presentación de la Historia de diferentes formas. Entonces, yendo

para atrás en la pregunta, en cuanto a la ficción, ahí entra, desde mi punto de vista, toda la discusión que plantea Gilda Bevilacqua²⁹ sobre por qué la escritura académica es el único registro válido sobre el pasado. Ella dice que las representaciones del Holocausto hoy no alcanzan, o sea, hace toda una historización, cuándo empezó a representarse el Holocausto – en los primeros diez años no se representaba, no se hablaba del Holocausto –, empieza a haber alguna cosa de forma indirecta hasta que, de alguna manera, se blanquea que el Holocausto existió, hay consenso, no hay dudas de que existió y la pregunta es, bueno, ¿cómo lo representás?, es la pregunta de Primo Levi, ¿es representable el Holocausto o es una falta de respeto?, o sea, ¿quién es el que decía que se terminó la poesía en Auschwitz? Hay un autor que dice que luego de Auschwitz no puede haber poesía, se destruyó todo, es... lo inimaginable se produjo. Entonces, el Holocausto tiene una dimensión filosófica, cultural y social que trasciende de alguna forma toda la capacidad interpretativa que tenemos los seres humanos. Entonces, Gilda lo que se plantea es eso, es decir, si esto es así, entonces, ¿es *La lista de Schindler*³⁰ la expresión, la representación fílmica del Holocausto o es solamente una mirada parcial, recortada, de lo que algunos creen que puede ser expresado como Holocausto? Hay muchas expresiones que no son historias reales, pero sí están ambientadas realmente, por eso mencioné los extremos, ¿no?, puse desde *La lista de Schindler* hasta *El hijo de Saúl*³¹, y esta última no es una película... es muy aburrida, no entendés qué pasa en la mitad de la película, pero, bueno, tal vez, la manera de representar el Holocausto del director es «no entendés qué pasa», estás en el campo de concentración y no entendés qué pasa, tal vez. Lo que pasa es que a mí me molestó mucho la manera de filmar, me resultó irritante porque me cansaba. Es un estilo de cámara en mano permanentemente en la espalda del actor principal; por ahí, a mí me cansó, me fastidió y me aburrió porque mi pauta mental está armada para seguir la narración clásica de Hollywood y como esta no es narración clásica, entonces no hay plano, no hay plano americano, no hay causa-consecuencia, es cámara al hombro permanentemente, entonces se está moviendo permanentemente la imagen, por ahí me cansé por eso. Que da para cuestionar mis propias pautas culturales. Entonces, tratando de focalizar un poquito más la pregunta. Esta construcción narrativa que supera al hecho histórico, pero permite la comprensión del hecho histórico ¿es válida o no es válida? O sea, por qué como historiadores solamente... parecemos los médicos contra los acupunturistas, un médico halópata contra el homeópata... Bueno, maduremos un poco; entendamos que hay cosas que en la estructura y dinámica narrativa de la Historia no podemos decir. No es que seamos tontos, no es que no sepamos escribir. No logramos transmitir, en este caso del Holocausto, la capacidad horrorosa de lo que fue el asesinato industrial de gente. Entonces, tenés que apostar a otras fórmulas. Me parece a mí que no está mal la idea de ella, lo que yo no sé es si ponerle el nombre de Historia, está en el borde,

está en el borde de la Historia, la Filosofía, las prácticas culturales; esa es la única discusión que me parece que puedo plantear. Pero los fenómenos, cómo podemos decir, que superan la capacidad de describirlos en palabras..., qué sé yo, para transmitir la idea, supónete, ¿vos te creés que Prestes en medio de la selva no debe de haber pasado momentos de angustia?, pero vos tenés a Prestes como si el tipo fuera de bronce, y era un ser humano normal. Por caso, la película *Tierra y libertad*³² transmite mucho, mucho de lo que vos leés en un libro de la Guerra Civil Española es decir, Franco se levantó, avanzó, resistieron... En *Tierra y libertad* vos ves al hombre común, vos ves lo que son la Brigadas Internacionales, vos ves las discusiones ideológicas que hubo en la España revolucionaria, o sea, vuelvo a la pregunta, ¿cuál es el límite? No sé si te respondí la pregunta, pero algunas cosas...

RL: Fabio, quando cobramos uma determinada perspectiva para ver essa questão da ficção é como se, no caso do cinema, nós não pudéssemos construir instrumentos para que essa ficção consiga apresentar alguma factibilidade. Ao pensar e se contrapor a isso é como se nós de alguma maneira entedessemos a forma de fazer a história que não lidasse com a ficção fosse objetiva naquele sentido tradicional...

FGN: Un libro de la década del 1990 que fue un éxito absoluto se llamaba *Soy Roca*, sobre Julio Argentino Roca, el de la Campaña al Desierto, que conquistó la Patagonia matando indios a mansalva, que fue luego presidente de la Nación. Lo escribió un autor que era muy conocido, que se llamaba Félix Luna, director de una revista de Historia, divulgador, era abogado, no era historiador de profesión ni de la academia. Tenía muchos libros, uno había sido muy famoso, que se llamaba *El 45* y analizaba la emergencia del peronismo, él era radical. ¿Cómo fue posible que tuviera tal éxito el libro ese sobre Roca?, porque noveló, hizo una novela de la biografía de Julio Argentino Roca, y eso tenemos que pensarlo. Yo no estoy hablando de que tendríamos que tener éxito material, que nuestros libros fueran *best sellers*; lo que sí me queda claro es que tenemos que dejar de escribirnos entre nosotros. Me parece que nos estamos equivocando, o sea, otro libro exitoso, *La Patagonia Rebelde*³³, de Osvaldo Bayer, que cuenta lo que fueron las huelgas de la Patagonia y la masacre que se desató reprimiendo obreros rurales, yo creo que hay que escribir de esa forma la historia, o sea, como historiadores equivocamos el camino, ¿no? Porque, ¿cuál es nuestro objeto?, ¿escribirnos entre nosotros?, ¿mostrar cuántas plumas de pavo real tenemos?, ¿o transmitir de alguna forma lo que pudimos reconstruir de un hecho del pasado para que la mayor cantidad de gente lo sepa y piense al respecto? Eso es lo que perdimos hace muchos años. Por eso me inclino hacia el cine, porque el cine logró lo que nosotros perdimos, volver a ser popular.

AIC: O seu último livro *El cine y la historia de la sociedad*, de 2016, assume a categoria memória como um novo dispositivo analítico, ademais a narrativa e a representação como motes imbricados para entender o cinema. A questão da memória também é fundamental para nós do Laboratório de Pesquisa em Memória, Cultura e Natureza, aqui da UEPG. Como você pensa o papel da memória nessa triade? Como você situa esse esforço à leitura histórica a partir do cinema?

FGN: Hay varias cosas ahí. El concepto de absolutismo cultural es una construcción. Hace unos quince años, tuve como una especie de epifanía; no te digo que estaba bañándome, pero más o menos, porque, mientras me baño, pienso (risas). Llego a una conclusión, no me preguntes por qué venía pensando sobre la contradicción dialéctica y llego a la conclusión de que me parece que – me apoyo mucho en el texto de Mao sobre la contradicción –, en el fondo, Marx comete el error de romper su misma lógica, no soy nadie para cuestionar a Marx, desde ya, pero dije que si el plantea que la dinámica de la sociedad es la dialéctica, ¿por qué hace un planteo teleológico?, ¿por qué va a haber un final de la dialéctica?, ¿o en la sociedad sin clases no va a haber dialéctica?, me parece que estamos mal. En consecuencia, lo junto con la realidad, o sea, si el imperialismo es la etapa superior del capitalismo de competencia, y, a partir de la década de 1980, dimos un salto en calidad derivado de los altos procesos de concentración de capital y la globalización, lo que llamaban en la década del 90 globalización, digo, me parece que estamos en una etapa nueva, ¿por qué?, porque hoy por hoy vos tenés organismos supranacionales que antes no existían, tenés el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional, tenés la Organización Mundial de Comercio y tenés un gendarme mundial, que es el Consejo de Seguridad de la OTAN; y estos organismos tienen funcionarios multinacionales; o sea, cuando vos pasás a revistar en la división sudamericana del FMI, sos un brasilero que va a trabajar a Nueva York, vos dejás de ser brasilero, vos la bandera de Brasil ¿sabés por dónde te la pasás? ¿Por qué?, porque a vos te dicen que tu trabajo es auditar las cuentas de Brasil sin que te importe si hay pobres, si hay ricos, lo que te tiene que suceder es que puedan pagar la deuda externa, puedan pagar las importaciones y que el Estado no le saque más dinero a los capitales de lo que debe sacar. Entonces, vos ya dejaste de actuar para Brasil y empezaste a actuar para el gran capital concentrado que, cuando empezás a mirar, en Brasil está en asociación con grandes capitales norteamericanos, japoneses o indios. ¿Estamos de acuerdo hasta acá? Entonces, digo, a ver, me parece que se dio un salto en calidad, o sea, el imperialismo alcanzó su límite y tiene una nueva etapa. Entonces, analógicamente, ¿cuál es la etapa superior del feudalismo? Tomo como analogía la construcción de Perry Anderson, la etapa superior del feudalismo para Perry Anderson es el absolutismo, que es un esfuerzo reorganizado de represión feudal. Entonces, digo ¡Epa!, el imperialismo ha logrado una construcción que, hoy por hoy,

está en tensión como antes estaban los capitalistas individuales y entonces, si aplicamos el método dialéctico, hay una nueva síntesis y esa nueva síntesis es el absolutismo. En consecuencia, ese absolutismo tiene, como ya les dije, aparatos de control y ha logrado un nivel de concentración de capital muy elevado, cada vez mayor y sigue profundizándose hasta el punto que ha logrado fusionar con los grandes capitales de los medios de comunicación. Estos grandes capitales de los medios de comunicación, *O Globo*, *Clarín*, *CNN*, construyen una visión del mundo que, a costa de repetir, estilo Goebbels, a costa de repetirlo construye consenso, y esa es la derivación del absolutismo cultural. Esto es, si Hollywood, porque, además, acá tenemos que articular..., por algo el libro, vos date cuenta que el primer artículo es eminentemente económico, porque te trata de simplificar y exponer que no es Hollywood hoy la representación exclusiva del ideario norteamericano, si bien la potencia económica y la fórmula mágica de Hollywood sigue funcionando. ¿Por qué?, porque los grandes estudios, uno es Sony, otro es Viacom, el otro es Turner, etc., no tienen intereses nacionales, tienen intereses transnacionales. Entonces, esos intereses transnacionales, que para ellos son negocios, tienen que construir ideológicamente una pauta, y acá viene, si querés, la segunda parte. Este giro conservador que se está dando a nivel mundial ¿tiene que ver?, sí, tiene que ver, porque hay muchas películas emanadas de los grandes estudios en Hollywood que no son, vuelvo a lo mismo, ideario norteamericano. Puede serlo, puede no serlo, pero hasta dónde el ideario norteamericano no va en consenso con el ideario neoliberal o es una película de bajo presupuesto (que la dejan pasar de milagro), o directamente no se la produce. Entonces, a Murdock qué le importa que hable bien de Roosevelt o de Trumann cuando tiró las dos bombas atómicas en Japón, lo que tenemos que construir es que fue un hecho disciplinariamente bien realizado. Por ejemplo, hay películas en las que ya es más desembozado, más brutal. Hay una película, yo no sé si la vieron, que se llama *Tirador*³⁴ (*Shooter*). Es muy graciosa; es un francotirador del ejército al que contratan para ver si al presidente de Estados Unidos, en determinada presentación, de dónde le podían disparar. Lo contratan como técnico para decir si desde tal lugar podría haber un francotirador, a qué distancia... El hombre va, cumple la tarea, pero en realidad era una trampa, termina él como el que supuestamente dispara, y la realidad es que no quieren matar al presidente, sino que terminan matando a un obispo de Etiopía, que estaba al lado. ¿Detrás de esto quién está? Está un senador de Estados Unidos, que tiene intereses petroleros y que había mandado un grupo de tareas a un pueblo en África a matar a todos porque un gasoducto tenía que pasar por ahí y los pobladores se negaban. ¿Y cómo termina la cosa?, bueno, primero, él solo contra el mundo, todo Estados Unidos lo está buscando, él va escapándose, eludiendo el cerco del FBI y ¿cómo termina la película?: mata al senador, mata al exmilitar que protegía al senador, él solo. Entonces yo decía qué fantástica esta película porque, en el fondo, tiene la ideología de los milicianos

de Waco o de estos grupos fanáticos de ultraderecha norteamericanos, que dicen que el gobierno federal es Babilonia y que está manejado por los judíos internacionales, que tienen esas ideas estrambóticas, y que hay que destruir al gobierno federal..., esa película va en esa dirección, ¿entienden a lo que voy?, y eso te construye, porque vos decís «Ah, este senador, mal tipo, mandó a matar a los negros en el África, está muy bien que lo mate y el gobierno federal es lo peor del universo y esas cosas». Y vos decís «no, paremos. No está bien que un hombre tome la justicia por mano propia» y mirá quién es el malvado, un senador del gobierno federal. Por eso digo que es un guion construido por uno de estos grupos reaccionarios, y bueno, te pasan esa película, te pasan algo parecido, te pasan *Rambo*, ¿no?

RL: Fabio, sempre gostamos de deixar um espaço para que nosso entrevistado nos conte sobre aquilo que lhe interessa e não lhe foi perguntado. O que considera importante acrescentar e que não te foi proposto?

FGN: Mirá, con todo lo que dije, ¿debate? Yo creo que me van a llover misiles en mi casa (risas). Primero, por la academia ortodoxa, van a pedir la dirección y van a empezar a tirar misiles y, segundo, por muchos cineastas, digamos, por gente que se dedica al cine porque van a decir que digo barbaridades. Pero no, yo creo que les pude contar más o menos por dónde va la deriva de mi cabeza. Me lo han preguntado, me han llevado lo suficientemente bien como para que pueda contarles bien cuál es la construcción mental que vengo haciendo. No, no creo que haya quedado nada en el tintero.

Notas

* Docente da Universidade Estadual de Ponta Grossa, UEPG. Ponta Grossa/Paraná, Brasil.
E-mail: ale.marumbi@gmail.com

** Docente da Universidade Estadual de Ponta Grossa, UEPG. Ponta Grossa/Paraná, Brasil.
E-mail: laverdirobson@gmail.com

*** Docente da Universidade Estadual de Ponta Grossa, UEPG. Ponta Grossa/Paraná, Brasil.
E-mail: rosangelapetuba@yahoo.com.br

1 A entrevista foi transcrita por Sergio Campos.

2 Marc Ferro. Historia Contemporánea y Cine; Barcelona, Ariel, 2000 (hay versión en portugués)

3 Robert Rosenstone. El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia; Barcelona, Ariel, 1997 (hay versión en portugués, recientemente editado)

4 Alfredo Tenoch Cid Jurado. “El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho filmico a la reconstrucción del hecho histórico”; en Semióticas del Cine; Maracaibo, colección de Semiótica Latinoamericana nro. 5: Semióticas del Cine, 2007

5 Saving Private Ryan. Dirección: Steven Spielberg. Producción: Ian Bryce, Mark Gordon, Gary Levinsohn, y otros. Dreamworks, Paramount, Amblin y Mutual Film, estrenada el 21/7/1998.

6 The Longest Day. Dirección: Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Gerd Oswald. Producción: Darryl F. Zanuck Productions y Twentieth Century Fox, estrenada el 4/10/1962.

7 D- Day The sixth of June. Dirección: Henry Koster. Producción: Charles Bracket. Twentieth Century Fox, estrenada el 29/05/1956

8 A Bridge Too Far. Dirección: Richard Attenborough. Producción: Joseph y Richard Levine. United Artists. Estrenada el 15/6/1977.

9 Eliseo Verón. “El sentido como producción discursiva”, en Eliseo Verón. La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad: Barcelona, Gedisa, 1998.

10 Marc Angenot. El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible; Buenos Aires, Siglo XXI, 2010

11 La cita precisa es la siguiente: ““En 2004 en The New York Times, Ron Suskind reveló una conversación que había mantenido en 2002, con un asesor de George W. Bush: ‘Me dijo que las personas como yo «creen que las soluciones surgen de su juicioso análisis de la realidad observable». Yo asentí y murmuré algo sobre los principios de la Ilustración y el empirismo. Pero él me interrumpió: «El mundo ya no funciona de esa manera. Ahora somos un imperio, prosiguió, y cuando actuamos creamos nuestra propia realidad. Y mientras ustedes estudian esa realidad, nosotros volvemos a actuar y creamos otras realidades; y así es como pasan las cosas. Nosotros somos los actores de la historia. Y a ustedes, a todos ustedes, no les queda otra cosa que estudiar lo que nosotros hacemos»’.”

12 Brazil. Director: Terry Gilliam. Productor: Arnold Milchan. Embassy International Pictures, estrenada en febrero de 1985 en el Festival de Berlín.

13 Hayden White. “Historiografía e Historiofotía”, en Hayden White. Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica; Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010

14 Noam Chomsky. Los Guardianes de la Libertad. Propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas; Barcelona, Crítica, 2005.

15 Eric Hobsbawm, “De la Historia Social a la Historia de la Sociedad”, en Eric Hobsbawm, Marxismo e Historia Social; México, Instituto de Ciencias de la Universidad Autónoma de Puebla, 1983.

16 Le retour de Martin Guerre. Director: Daniel Vigne. Productor: S.F.P.C., Production Marcel Dassault, France 3 (FR 3). Estrenada el 14/05/1982.

17 Germinal. Director: Claude Berri. Productor: Renn Productions, France 2 Cinéma, DD Productions, estrenada el 29/9/1993.

18 The Molly Maguires (Odio en las entrañas). Director: Martin Ritt. Productor: Walter Bernstein y Martin Ritt. Paramount Pictures, Tamm Productions. Estrenada el 27/1/1970.

19 JFK. Director: Oliver Stone. Productor: Oliver Stone, Kitman Ho. Warner Bros., Canal+, Regency Enterprises. Estrenada el 20/12/1991.

20 Thirteen Days. Director: Roger Donaldson. Productor: Peter Almond, Arny Bernstein, Kevin Costner, entre otros. New Line Cinema, Beacon Pictures, Tig Productions. Estrenada el 19/12/2000.

21 Gladiator. Director: Ridley Scott. Productor: David Franzoni, Branko Lustig, Douglas

Wick, entre otros. Dreamworks, Universal, Scott Free Productions, Mill Film, C & L, Dawliz. Estrenada el 1/5/2000.

22 Troy. Director: Wolfgang Petersen. Productor: Wolfgang Petersen, Diana Rathbun, Colin Wilson. Warner Bros. (presents), Helena Productions (co-production), Latina Pictures (co-production), Radiant Productions (co-production), Plan B Entertainment (in association with), Nimar Studios. Estrenada el 14/5/2004.

23 Band of Brothers (miniserie). Directores varios. Productores varios. Dreamworks, HBO Films, Playtone. Estrenada el 9/9/2001.

24 Fabio Nigra. “Trasposición y Cine Histórico”; en Fabio Nigra. El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación; Buenos Aires, Imago Mundi, 2016.

25 The Passion of the Christ. Director: Mel Gibson. Productor: Bruce Davey, Mel Gibson, Stephen McEveety, Enzo Sisti. Icon Productions. Estrenada el 25/2/2004.

26 La Marseillaise. Director: Alain Renoir. Productor: Jean Renoir, André Seigneur, André Zwoboda. Compagnie Jean Renoir, Societé d’Exploitation et de Distribution de Films (SEDIF), Confédération Générale du Travail (CGT). Estrenada el 2/2/1938.

27 Rodrigo Henríquez Vázquez. “El problema de la verdad y la ficción en la novela histórica. A propósito de Lope de Aguirre”, Manuscris, Revista d’Historia Moderna; Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, nro 23, 2005

28 Aguirre, der Zorn Gottes. Director: Werner Herzog. Productor: Werner Herzog, Hans Pre-scher. Werner Herzog Filmproduktion, Hessischer Rundfunk . Estrenada el 29/12/1972.

29 Gilda Bevilacqua. “Del discurso “histórico” al “cinematográfico”: Bastardos sin gloria y la construcción de la historia” En Fabio Nigra. Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial; Buenos Aires, Imago Mundi, 2012.

30 Schindler’s List. Director: Steven Spielberg. Productor: Steven Spielberg, Branko Lustig, Gerald R. Molen. Universal y Amblin. Estrenada el 30/11/1993.

31 Saul fia. Director: László Nemes. Productor: Gábor Rajna, Gábor Sipos. Laokoon Filmgroup, Hungarian National Film Fund, Sam Spiegel International Lab. Estrenada el 11/06/2015.

32 Land and Freedom. Director: Ken Loach. Productor: Rebeca O’Brien. BIM Distribuzione (as BIM Distribuzione), British Broadcasting Corporation (BBC), British Screen Productions, Canal+ España, Degeto Film, Diaphana Films, Eurimages, European Co-production Fund, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Messidor Films, Parallax Pictures, Polygram Filmed Entertainment, Road Movies Dritte Produktionen, Televisión Española (TVE), Working Title Films. Estrenada el 7/4/1995.

33 Osvaldo Bayer. La Patagonia rebelde (tomos I y II). Buenos Aires, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1972 y el tomo III de 1974. .

34 Shooter. Director: Antoine Fuqua. Productor: Lorenzo di Bonaventura, Ric Kidney. Paramount Pictures, Di Bonaventura Pictures, Grosvenor Park Impact Productions. Estrenada el 8/3/2007.

Recebido em: 21/02/2018

Aprovado em: 01/03/2018