

**JOHN F. KENNEDY Y RICHARD NIXON:
ICONOS EN LA HISTORIOGRAFÍA FÍLMICA**

ALEJANDRA PIÑEIRO SÁNCHEZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE HISTORIA

BOGOTÁ D.C.

2013

**JOHN F. KENNEDY Y RICHARD NIXON:
ICONOS EN LA HISTORIOGRAFÍA FÍLMICA**

ALEJANDRA PIÑEIRO SÁNCHEZ

CARLOS ROJAS COCOMA

Director del Trabajo de Grado

Trabajo de grado para optar por el título de Historiadora.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE HISTORIA

BOGOTÁ D.C.

2013

4 de febrero de 2013

RECTOR DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

JOAQUÍN EMILIO SÁNCHEZ GARCÍA, S.J.

DECANO ACADÉMICO

GERMÁN MEJÍA PAVONY

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA

RAFAEL DÍAZ DÍAZ

DIRECTORA DE LA CARRERA DE HISTORIA

SILVIA COGOLLOS AMAYA

A

Mis papas Enrique y Elsa,

Mi hermano Santiago,

Mis abuelos,

A todos, gracias!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
I. KENNEDY Y NIXON EN LA HISTORIOGRAFÍA FÍLMICA.....	11
Introducción.....	11
1.1 Cine e historia.....	12
1.2 Televisión e historia.....	14
1.3 Historiografía Fílmica: entre hacer historia y hacer cine	15
a) Representación	16
b) Significación y sentido.....	18
c) El gesto y la nostalgia.....	19
1.4 Reivindicación de la labor del cine en la historia.....	22
1.5 Historiografía Fílmica y los Presidentes.....	26
a) <i>JFK (1991)</i>	26
b) <i>The Kennedys (2011)</i>	30
c) <i>Nixon (1995)</i>	33
d) <i>Frost/Nixon (2008)</i>	36
Conclusión.....	39
II. NARRACIONES HISTÓRICAS EN EL CINE	41
Introducción.....	41
2.1 Verdad controversial.....	43
a) Verdad e historia.....	43
b) Historia Alterna	45
c) La invención.....	47
d) Crítica por la objetividad.....	49

2.2 Historiografía Fílmica como Narración Histórica	49
a) El Sentido de la Narración.....	51
b) Memoria	56
2.3 Símbolos de una Nación.....	58
a) John F. Kennedy y la mitología de Camelot	58
b) La caricatura de Nixon	62
Conclusión	66
III. DE VIETNAM A IRAQ: DEL CINE A LA IDENTIDAD NACIONAL.....	67
Introducción.....	67
3.1 Historia reciente e ideología	68
3.2 Oliver Stone y la década de los noventa.....	71
a) La herencia de la Guerra Fría	71
b) 1980's: la década de Ronald Reagan.....	75
c) La Guerra del Golfo.....	76
3.3 Estados Unidos y sus políticas a finales del siglo XX.....	80
a) Imperio	80
b) Después del 11 de septiembre 2001	82
3.4 El espectro de Vietnam.....	83
a) Excepcionalismo estadounidense	87
b) Memoria e identidad en el cine	89
Conclusión	90
CONCLUSIONES.....	92
BIBLIOGRAFÍA	95
FILMOGRAFÍA.....	99

INTRODUCCIÓN

La filmografía sobre temas relacionados con la historia de Estados Unidos es extensa. Se pueden encontrar films sobre gran cantidad de momentos históricos de esta nación, entre ellos sobre los presidentes estadounidenses, las guerras y los conflictos políticos. El cine y la televisión se han convertido en medios para conocer la historia, de esta manera los diferentes períodos históricos que han sido representados en filmes pueden dar varias perspectivas históricas e historiográficas. Por ejemplo la década de los sesenta, la cual ha sido constantemente retratada en el cine; de hecho, en general la historia de la segunda mitad del siglo XX es recurrente en el universo filmico estadounidense.

Es interesante ver como las diferentes películas se entrecruzan entre ellas, comunicándose y de alguna manera también legitimando el relato que están contando. Cada film no sólo hace una historia individual, sino que también lo hace en conjunto con las otras películas que tratan temas similares. Tanto particularmente como en su conjunto el cine trae en sí importantes posibilidades historiográficas. Es decir, el cine puede llegar a ser más que la simple ficción que busca entretenernos. El cine busca que nos identifiquemos con el film, sin importar el género, ya sea ciencia ficción, un western o hasta un film histórico, lo importante es la conexión con el espectador. Esta conexión permite que el cine tenga un significado para quien lo ve, y por lo tanto se identifique y tenga un entendimiento particular de lo que se está contando.

Al cine histórico como tal se le ha dado poca validez histórica. Se ha preferido catalogarlo como ficción enmarcada en ambientes históricos. Pero no se puede negar que en el cine histórico se encuentra mucho más que esto. Se encuentran relaciones con el pasado, y se encuentran historias contadas de diferentes maneras, con diferentes perspectivas y para variados públicos. Si se tiene esto en cuenta se puede llegar a pensar que el cine histórico es una manera de pensar y escribir la historia. Ya no se está hablando de ficción y entretenimiento, se está pensando en una posibilidad historiográfica real.

En el cine histórico es posible ver como cada época crea un cine particular, un universo filmico propio proveniente del pensamiento de una sociedad en un momento específico. Estados Unidos, uno de los mayores productores de cinematográficos en el mundo, está muy arraigado a esta idea de un cine propio. Tomando al film como una producción

intelectual, hay que tener en cuenta que “Toda producción intelectual no es, en definitiva, sino una expresión ideológica particular.”¹ De esta manera, todo film tiene alguna ideología evidente en sus imágenes, las películas estadounidenses se encargan de hacer presente su ideología por medio de las representaciones de la historia de su nación. Es posible ver una constante reafirmación de la historia estadounidense y por lo tanto de su identidad, en los medios.

Luego de ver el documental *The Fog of War* (2003) de Errol Morris sobre la vida de Robert McNamara, el Secretario de Defensa de John F. Kennedy y Lyndon B. Johnson, se pueden mencionar varios elementos que sobresalen de este documental. Entre ellos, el uso de la entrevista, la música, las imágenes y la estructura narrativa. Lo que más llama la atención es la forma en que estos elementos se combinan y complementan. El documental está dividido en 13 lecciones sobre la vida de McNamara en sus años de experiencia en torno a la guerra. La música de Phillip Glass da el dramatismo suficiente a las imágenes de las guerras del siglo XX. Y finalmente la entrevista centrada en uno de los personajes más influyentes políticamente del siglo XX, da para pensar en la forma en que se han representado a estos grandes hombres.

En las películas de Oliver Stone podemos encontrar algunos ejemplos de representación de dos de los personajes más importantes de la segunda mitad del siglo XX: *JFK* (1991) y *Nixon* (1995). Stone no ha sido el único en interesarse por estos personajes, más de diez años después del estreno de estas películas, fueron estrenadas *Frost/Nixon* en el año 2008, del director Ron Howard, basada en una obra de teatro del mismo nombre, y la controvertida serie *The Kennedys* en el año 2011, del director Jon Cassar. Tanto las películas como la serie fueron consideradas polémicas y controversiales por el tratamiento que hicieron de los hechos históricos, por lo tanto se llegó a la conclusión que en vez de buscar verdades históricas únicas, es más apropiado buscar coherencia en la narración que logre dar un sentido de lo que se está representando, más allá de sí realmente la historia fue tal cual se presenta en los films o la serie.

Kennedy y Nixon han sido los presidentes del siglo XX que más incidencia han tenido sobre las mentes estadounidenses, ya sea como el ídolo y el villano, las representaciones de

¹Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine, La apertura para la historia del mañana*. México D.F., Fondo de

estos hombres llaman la atención por lo que significan para la sociedad estadounidense. Es así como la imagen que se ha creado de estos personajes en los medios audiovisuales aportan a la forma en que son recordados.

Si bien se puede considerar la posibilidad de que el cine histórico es una manera de escribir la historia, la cual para este trabajo se ha bautizado Historiografía Fílmica, se pueden evidenciar transformaciones en la narrativa histórica de las películas sobre Kennedy y Nixon. La forma en que se cuenta la historia varía de acuerdo al lugar de producción del film, el cual incluye el momento histórico, las intenciones de los creadores y el mismo público hacia quienes está dirigido el film. De esta manera en el cine se harán evidentes rasgos ideológicos de la sociedad estadounidense, al igual que será una fuente de memoria e identidad.

Los presidentes estadounidenses han sido fuente de identidad desde la conformación de la nación. La idea de “los padres fundadores” ha sido utilizada para recuperar lo que en el pasado fue sabio y valioso. El interés en la generación revolucionaria tiene que ver con el sentido de identidad de los estadounidenses. Especialmente porque Estados Unidos fue fundado bajo un conjunto de creencias, y no como otras naciones, bajo una etnicidad, religión o lenguaje común. De esta manera, para establecer su carácter de nación sienten la necesidad de reafirmar periódicamente los valores de los hombres que declararon la independencia y enmarcaron la constitución.²Se puede pensar que la constante representación de los presidentes en el cine estadounidense es un intento por reafirmar esta identidad nacional.

En las tres películas mencionadas y en la serie, usadas como fuentes primarias, se estudió al personaje, así como el contexto histórico y finalmente la narrativa histórica, con la intención de encontrar la forma en que la sociedad estadounidense se hace evidente en la Historiografía Fílmica. El primer capítulo *Kennedy y Nixon en la Historiografía Fílmica* pretende hacer un acercamiento a lo que se puede considerar Historiografía Fílmica y por qué las películas y la serie entran en esta categoría, para demostrar que con el cine también se puede escribir historia. En el segundo capítulo *Narraciones Históricas en el Cine* se hace

²Wood, G. S. (2006). *Revolutionary Characters, What Made the Founders Different*. New York: Penguin. Pág.4

una evaluación sobre la narrativa histórica y cómo es que desde acá se logra dar significado a la historia representada en el cine y se logra construir imágenes particulares de los presidentes, que dependiendo de la época en que se realizaron, pueden variar. El tercer capítulo, *De Vietnam a Iraq: del Cine a la Identidad Nacional* se hace un recorrido por los elementos de esta época que pudieron haber influido en la narrativa y en sus transformaciones, especialmente la incidencia de la Guerra de Vietnam para las relaciones políticas de Estados Unidos.

El panorama teórico estará guiado principalmente por Robert R. Rosenstone y Robert Brent Toplin en cuanto a relaciones entre el cine y la historia, así como por Marc Ferro y Pierre Sorlin para descubrir como en el cine está implícita la sociedad en que este se produce. En cuanto a historia e historiografía, Alfonso Mendiola y Keith Jenkins se tendrán en cuenta, al igual que Frank Ankersmit en cuanto a representación histórica y narración. Además de otros autores complementarios.

CAPÍTULO 1

I. KENNEDY Y NIXON EN LA HISTORIOGRAFÍA FÍLMICA

Introducción

En el cine podemos encontrar diferentes maneras de ver la historia. Ésta ha sido representada de diversas formas, dependiendo de sus diferentes intenciones y motivos. El film es construido a partir del mundo social que se encuentra detrás de las escenas. Esto incluye a todas las personas detrás del film y, por supuesto, sus ideas y formas de ver el mundo. De esta manera, se representa a un hecho histórico de acuerdo con la sociedad que está haciendo la representación. El historiador francés Marc Ferro, uno de los pioneros en cuanto a las relaciones entre la historia y el cine se trata, defiende en particular la idea del cine como documento histórico confiable, al igual que como agente de la misma historia, ya que el cine se inscribe en una sociedad que recibe, pero que también produce.³

En la historia reciente de los Estados Unidos, los presidentes que más han tenido que ver con la reafirmación del sentido de identidad, han sido John F. Kennedy y Richard Nixon. Kennedy asociado con la mitología de Camelot, y Nixon como el presidente que defraudó a los estadounidenses. El cine se ha encargado de abrirle un espacio a la representación de estos míticos presidentes.

Este capítulo busca encontrar en las películas *JFK* (1991), *Nixon* (1995), *Frost/Nixon* (2008) y en la serie *The Kennedys* (2011), elementos particulares que llamen la atención al trabajo histórico. Si bien es claro que estas películas no son simplemente entretenimiento, cada una de estas producciones, tanto las películas como la serie, están planteando una forma de hacer historia, *son la historia*. Una historia merecedora de ser analizada, tratada y pensada por cada uno de sus espectadores. Así tal cual, lo deja muy claro Marc Ferro: “El film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es

³Ferro, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel. Pág. 20

historia.”⁴ De esta manera cada una de estas producciones es un ejemplo de *Historiografía Fílmica*.

La primera parte del capítulo hace un breve análisis sobre las relaciones entre el cine, la televisión y la historia. Mientras que la segunda parte busca hacer una caracterización de lo que podría ser la Historiografía Fílmica, para finalmente ver como las películas y la serie pueden entrar en esta categoría.

1.1 Cine e historia

La primera observación que se debe hacer es una diferenciación en cuanto al cine usado como fuente o documento histórico, y el cine como historiografía. El autor Pierre Sorlin expone al film como fuente histórica de la siguiente manera: “Una exploración sistemática de los filmes realizados durante cierto periodo, ¿no nos ofrecería instantáneas de la vida cotidiana, no evocaría “la atmósfera” en que vivía la gente?”⁵ Esto se puede encontrar en películas que pueden no tener intenciones históricas, sino que más bien son un retrato del mismo presente en que fue producido el film. A partir de estos presentes se puede llegar a construir un pasado, sin que el film haya tenido esa intención. Esto se puede realizar con las imágenes de una ciudad, la vestimenta de los personajes, los objetos y finalmente hasta las ideas. Teniendo en cuenta siempre, que pueden ser films que no involucran temas históricos como tal, pero que en el marco de una investigación pueden ser considerados documentos históricos. Sin embargo, esto no significa que un film que se considere Historiografía Fílmica no pueda ser utilizado también como un documento histórico. Así como tampoco se puede catalogar a todo el cine con contenido histórico como Historiografía Fílmica, simplemente son métodos de análisis diferentes.

Cuando se habla de Historiografía Fílmica, es claro que nos referimos a películas con contenidos históricos. Sin embargo hay varios conceptos que también se acercan a esta definición: Cine Histórico, Historia Cinematográfica e Historiofotía. En el presente estudio hemos decidido utilizar *Historiografía Fílmica* como categoría ya que es el concepto más completo y específico en cuanto a un cine que *es* historiografía. A continuación se explicará cada uno de estos conceptos.

⁴Ferro, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Pág. 38

⁵Sorlin. *Sociología del Cine*. Pág. 36

Cuando se habla de Cine Histórico, éste es muy amplio y puede incluir diferentes tipos de películas que no necesariamente podrían tomarse como historiografía. Marc Ferro menciona que el cine histórico puede ser cualquier film que reconstruya un acontecimiento pasado o que utilice a la historia en el marco de una intriga.⁶ También define al cine histórico como la transcripción filmica de la visión de la historia de unos determinados colectivos.⁷ Es decir, tanto del director, como del historiador, así como de la sociedad, se podrán tomar sus visiones para hacer cine.

La Historia Cinematográfica, explicada por Robert Brent Toplin, tiene un elemento característico, y es considerar al cine con contenidos históricos como un género cinematográfico independiente. Por lo tanto como género debe cumplir ciertos criterios, entre los que se incluye la necesidad de despertar un fuerte interés en el film por parte de los espectadores. Esto se logra buscando conexiones entre el espectador y el tema histórico. De igual manera, es fundamental presentar diferentes perspectivas de la historia que permitan estimular el diálogo sobre el film y el discurso histórico. Asimismo, tener un film rodeado de detalles fieles a la época no le aporta nada al film si este no tiene una buena historia. El logro estaría en que el cine pueda demostrar lo “antiguo del pasado”, y de esta manera comunicar las diferencias entre tiempos históricos y el presente.⁸

Quien acuña el término Historiofotía es Hayden White, al querer separar esta forma de hacer historia de la historiografía. Para este autor ambos conceptos son una representación de la historia, sin embargo la historiofotía es la representación de la historia y nuestro pensamiento sobre ella en imágenes visuales y discurso filmico. Mientras que la historiografía es la representación de la historia en imágenes verbales y discurso escrito.⁹ Lo más interesante de este concepto es la insistencia en que la labor del historiador es la representación, ya sea en imágenes verbales o visuales.

Estas pequeñas definiciones son para poder explicar porqué creemos que la mejor manera de describir el tipo de cine que se está usando para el presente estudio es Historiografía

⁶Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid, España: Editorial Planeta Colombiana. Pág.8

⁷Ferro, M. (2000). *Historia Contemporánea y Cine*. Pág. 193

⁸Toplin, R. B. (2002). *Reel History, In defense of Hollywood*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas. Págs. 8-59

⁹ White, H. (1988). *Historiography and Historiophoty*. *The American Historical Review*, 93(5).Pág. 1193.

Fílmica. Sin embargo antes de continuar, es necesario hacer una aclaración en cuanto a que uno de los objetos de este estudio no es una película sino una serie de televisión.

1.2 Televisión e historia

A pesar de que la teoría sobre las relaciones entre el cine y la historia también puede ser aplicada a otras formas de imagen visual como la televisión, hay que tener en cuenta los elementos particulares del medio que diferencian a la televisión del cine. En su obra *Sociología y cine*, Pierre Sorlin hace referencia tanto al cine como a la televisión en su análisis sobre la visión de la sociedad desde estos medios. Marc Ferro también hace referencia a la televisión, en cuanto que es gracias a ésta que la imagen triunfa y se puede considerar como principal vehículo de ideas culturales y políticas.¹⁰

Entre las diferencias evidentes se puede pensar en la difusión que una serie puede tener al igual que el alcance y el público que la recibe puede variar. De igual manera, el tiempo también es un factor, aunque la serie *The Kennedys* (2011) se puede considerar una mini-serie ya que sólo contiene ocho capítulos de una hora (o un film en ocho episodios), esto no es lo más común, una serie dramática por temporada llega a tener alrededor de diez y trece capítulos de una hora, y las temporadas pueden ir desde una hasta ocho o más. Por lo tanto el tratamiento que una serie le puede dar un tema histórico tiene sus ventajas, por ejemplo más tiempo para desarrollar sus temas, aunque esto también puede significar una financiación más limitada.

La televisión también ha tenido una tradición de crear series dramáticas con temas históricos. Entre las más recientes en la televisión estadounidense podemos encontrar series como *Band of Brothers* y *The Pacific*, de Steven Spielberg, sobre la Segunda Guerra Mundial; *The Tudors* y *The Borgias*; las premiadas *Broadwalk Empire*, *Mad Men*, y *Downton Abbey*, todas han sido reconocidas por sus interpretaciones y representaciones del pasado. Sin embargo, pensar en una teoría separada del cine o exclusiva para la televisión histórica es complicado.

Todas son series dramáticas diferentes, que tanto con personajes reales e inventados, enmarcados en un momento histórico, cumplen con características similares al cine

¹⁰Ferro, M. (2000). Pág. 16

histórico. Es por esto que en cuanto a representación histórica en imagen, tanto el cine como la televisión comparten características similares; y se pueden denominar Historiografía Fílmica, en tanto que sean una forma de escribir historia en la pantalla.

1.3 Historiografía Fílmica: entre hacer historia y hacer cine

En el *hacer* cine, también hay un *hacer* historia, y esta no está determinada por la escritura como tal sino por la acción. Michel de Certeau en un comentario sobre el discurso histórico menciona que “No se puede comprender lo que *dicen* independientemente de la *práctica* de donde proceden.”¹¹ Si consideramos el cine como proveedor de un discurso histórico, podemos ver que para entenderlo, hay que entender también la forma de hacerse y de dónde proviene.

La Historiografía Fílmica debe dar cuenta de cómo es posible analizar diversas operaciones historiográficas en un medio audiovisual. Estas operaciones historiográficas se pueden ver si se establece el cine como una vía legítima para reconstruir el pasado. Muchos términos se han utilizado para definir la acción entre el cine y el pasado. Se puede hablar de reconstrucción, representación, recreación, reproducción, evocación, retrato, reflejo, imitación, entre otras.

El historiador Robert A. Rosenstone, reconocido por sus trabajos en cuanto a las relaciones entre cine y la historia, menciona que “la misma naturaleza de los medios audiovisuales nos fuerza a redefinir y/o ampliar el significado del concepto de historia.”¹² Si bien esto es necesario, para Keith Jenkins la historia es un discurso sobre el mundo, entre muchos otros discursos, el cual se apropia de él y le proporcionan todos sus significados. “Por consiguiente, la historia, en tanto que discurso, se sitúa en una categoría diferente de aquella sobre la que discurre; esto es, el pasado y la historia son cosas distintas.”¹³ Por lo tanto en el cine lo que se llegue a representar evidentemente no será el pasado, será un discurso sobre él.

¹¹Certeau, M. d. (1993). *La Escritura de la Historia*. Álvaro Obregón, D.F., Universidad Iberoamericana. Pág.34

¹²Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes, El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel. P. 17

¹³Jenkins, K. (2009). *Repensar la Historia*. Madrid: Siglo XXI. Pág. 7

La Historiografía Fílmica no se puede reducir a un marco para aventuras e intrigas, sino que tiene un valor más allá. El film es capaz de forjar nuevas relaciones con el pasado por medio de los debates que muchas veces se despiertan a raíz de los films históricos. No es una pregunta sobre la veracidad del film, sino una pregunta sobre la misma historia. En muchos casos estas son las preguntas que logran una conexión entre el pasado y el presente, lo cual es también primordial para la Historiografía Fílmica, ya que a través de esas conexiones se puede dar un sentido, encontrar el significado o la razón de ser de representar cierto hecho o personaje histórico.

El medio como tal es un tema fundamental. Hay que dejar claro que un film no es un libro, ni se puede pretender evaluarlo bajo los mismos parámetros. Lo importante es que las normas que tenga la historia visual estén en consonancia con las posibilidades del medio.¹⁴Rosenstone comenta que “Cambiar el medio de la historia, de la página a la pantalla, sumarle imágenes, sonidos, color, movimiento y drama, es alterar la manera en que leemos, vemos, percibimos y pensamos sobre el pasado.”¹⁵

Otro punto fundamental de la Historiografía Fílmica es el hecho histórico que ésta mantiene presente en la representación. Su objetivo no será explicarlo todo, sino señalar algunos hechos, establecer un diálogo sobre el pasado o explicar porqué la historia tiene un sentido en el presente. Al igual que tampoco pretende tener la única y última palabra sobre el tema tratado, más bien propone reflexiones sobre su importancia.¹⁶ La Historiografía Fílmica como tal es una representación de la historia en medios audiovisuales que permite analizar diferentes operaciones historiográficas. Para complementar esta categoría, hay tres elementos para resaltar:

a) Representación

La Historiografía Fílmica tiene una fuerte base en la representación. Como ya lo propuso Hayden White con su término “Historiofotía” visto como la representación de la historia y nuestro pensamiento sobre ella en imágenes visuales y discurso fílmico. La historia como

¹⁴Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes*. Pág. 28, 37

¹⁵Rosenstone, R. A. (2006.). *History on Film/ Film on History*. Harlow, England: Pearson Longman. P. 164
“To change the medium of history form the page to the screen, to add images, sound, color, movement, and drama, is to alter the way we read, se, perceive, and think about the past.”

¹⁶Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes*. Pág. 55

tal es representada en el cine. Por lo tanto es necesario hacer una aclaración sobre esta categoría que no será utilizada arbitrariamente. Varios autores se han referido a ella en términos que se pueden aplicar al análisis cinematográfico. Entre ellos Louis Marin, Frank Ankersmit y Pierre Sorlin.

Louis Marin describe la representación como la sustitución de algo presente por algo ausente, en la cual evidentemente hay una similitud entre estas dos cosas. Igualmente, representar significa para este autor, mostrar y exhibir algo presente. De esta manera representar constituye la identidad de lo que es representado, identifica la cosa representada como tal. Esta auto-representación construye su identidad y le da un valor legítimo. En otras palabras, representar significa presentarse a uno mismo representando algo.¹⁷ Esta última idea se puede ver en la labor de los directores, por ejemplo Oliver Stone con su film *Platoon* (1986) en el cual se recrea la vida de un pelotón de soldados que lucharon en la Guerra de Vietnam. Stone en su categoría de veterano de esta guerra, se puede representar a sí mismo y su experiencia en este film, reafirmando así su propia identidad como veterano.

La definición que hace Pierre Sorlin de la representación es muy interesante ya que la ve como la parte visual de las mentalidades. “La pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta, como se le comprende en una época determinada.”¹⁸ Para Sorlin la representación pone en imagen lo que se pensó en un momento determinado, de esta manera conectando al cine con la sociedad.

El autor Frank Ankersmit tiene varias consideraciones sobre la representación. Para el autor es claro que el historiador representa el pasado. Una de las ventajas de la representación es la capacidad de explicar no sólo los detalles del pasado, sino también la manera en que estos detalles se integran a la totalidad de la narración histórica. La representación, a diferencia de la interpretación, no necesita que el pasado en sí tenga un significado, sin embargo el texto histórico en sí tiene un significado. El cual, el historiador, al representar la

¹⁷ Marin, L. (2001). *On representation*. Stanford, California: Stanford University Press. Pág. 352

¹⁸ Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine*. Pág. 16, 28

realidad (histórica), mediante el significado del texto, le aporta a la realidad un significado que por sí misma no tiene.¹⁹

Una idea interesante en Ankersmit es que “la representación en la ficción no nos compromete a la existencia de lo que se representa, ni siquiera a la posibilidad de su existencia.”²⁰ Esto nos lleva a pensar en la definición de Marin donde se representa a algo ausente, de alguna manera lo único presente será la representación como tal, no el objeto representado.

b) Significación y sentido

Tanto el significado como el sentido pueden ser los dos elementos más importantes de la Historiografía Fílmica. Si tenemos en cuenta lo que dice De Certeau sobre que cada lectura del pasado, por más controlada que esté por los documentos, siempre está guiada por una lectura del presente.²¹ Es esta necesaria relación con el presente lo que permite otorgarle a la representación en el film un sentido lógico y un significado.

Comenzando por el hecho de que “el significado de un acontecimiento importante excede, sobrepasa, o trasciende las condiciones sociales de su producción y puede representarse nuevamente en otros contextos sociales”²², se puede ver que el significado de un hecho histórico importante trasciende los lugares de su representación, es decir se puede encontrar en cualquiera que estos sean. Esto no implica que la misma representación, dependiendo del medio, incluya significados que no eran evidentes en el mismo hecho histórico.

Para Rosenstone la idea de reconstruir el pasado es para darle un sentido. El autor, considerando que el cine hace historia, lo ve como un intento serio de darle sentido al pasado. De hecho la mejor forma de considerar “Historia” a lo que se ve en el film histórico es considerando su intento de darle sentido a algo que ocurrió en el pasado.²³ No se puede dejar de lado que debemos interesarnos tanto por la creación de un significado histórico,

¹⁹Ankersmit, F. (2004). *Historia y Tropología, Ascenso y caída de la metáfora*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. Pág. 201, 210

²⁰Ankersmit, F. (2004). Pág. 203

²¹Certeau, M. d. (1993). *La Escritura de la Historia*. Pág. 37

²²Gabilondo, A., & Aranzueque, G. (1999). Introducción. In P. Ricoeur, *Historia y Narratividad* Barcelona: Ediciones Paidós. Pág. 23

²³Rosenstone, R. A. (2006.). *History on Film/ Film on History*.p.161

como por los datos que configuran ese sentido. Debe implicar un significado sostenible en los datos.

Puede haber más de una manera para entender el pasado, al igual que más de un medio para transmitir ese entendimiento. Decir que entendemos el pasado, implica entender lo que este significa en el presente, y el sentido de éste para nosotros. Esta producción de significados estará determinada por la forma en que construimos la narrativa.²⁴

c) El gesto y la nostalgia

Pensar en el sentido del film es también para mostrar que la Historiografía Fílmica escribe historia como tal, mediante la imagen la cual se apoya en el gesto y en los sentimientos que puede despertar entre ellos la nostalgia. Comenzando por el gesto, esto es lo que hace creíble al actor como intérprete de alguien más de una época diferente, la forma en que llevan su ropa y las particularidades de su personaje. Por ejemplo el personaje de Jackie Kennedy, en la serie *The Kennedys* (2011), interpretada como una mujer considerada un icono en su país. Llegar a ser este icono se construye por medio de lo que la hace particular o de alguna manera única, lo más propio de sí misma, por lo tanto el gesto será ese medio, para crear la imagen por la cual será reconocida. De igual manera esta idea de icono para una nación viene acompañada de una nostalgia por lo que representó este personaje en la historia estadounidense.



1. Katie Holmes en The Kennedys (2011), Jackie y John F. Kennedy el 22 noviembre 1963 en Dallas

²⁴Rosenstone, R. A. (2006.). *History on Film/ Film on History*.P. 155

En los cuatro ejemplos de Historiografía Filmica acá mencionados, se puede encontrar maneras en que los gestos de los personajes son el elemento distintivo de tal interpretación actoral. Además de Jackie Kennedy, sobresale las dos interpretaciones de Richard Nixon, tanto la de Anthony Hopkins en *Nixon*(1995) como la de Frank Langella en *Frost/Nixon* (2008), donde la diferencia más evidente de sus representaciones se encuentra en los gestos que cada actor realiza para darle vida a este personaje.

El gesto como tal, es definido por Roland Barthes como:

“el suplemento de un acto. El acto es transitivo, tan solo pretende suscitar el objeto, el resultado; el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones, las perezas que rodean el acto de una atmósfera (en el sentido astronómico del término). Vamos a distinguir por tanto: el mensaje, que pretende producir una información, el signo que pretende producir una intelección, y el gesto que produce todo el resto (el «suplemento»), sin tener forzosamente la intención de producir nada.”²⁵

De esta manera, ver el gesto como el suplemento dentro de un acto, nos muestra que el gesto es el elemento que complementa la representación, nos da un sentido de la realidad. Es una forma de sentir al personaje a partir de lo que lo hace más humano en la representación, es decir los gestos. Anthony Hopkins logra retratar a un hombre paranoico, una mirada seria, constantemente con el ceño fruncido, un hombre sudoroso e inseguro. Por otro lado el Nixon de Frank Langella mantiene la misma mirada pero es más desafiante que temerosa. La diferencia en las representaciones también puede corresponder al momento de la vida de Nixon que se representa, en *Nixon* la historia gira en torno a Watergate, mientras que en *Frost/Nixon* muestran su vida después del escándalo.

²⁵Barthes, R. (1992). *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós. Pág. 164



2. Anthony Hopkins, Richard Nixon, Frank Langella

Rosenstone menciona la nostalgia de una manera particular: “Las fotos y los documentales históricos limitan nuestro intento de «sentir» y «ver» el pasado porque una sensación de nostalgia, por tanto una modificación de su sentido, acompaña a todas las imágenes fotográficas. Esa nostalgia nos advierte que nunca podremos «vivir» el mismo pasado que la gente de la época.”²⁶ Si bien, para este análisis la nostalgia es un elemento importante, hay que hacer notar que la nostalgia existe para nosotros en el presente y es una manera de relacionarnos con el pasado. La nostalgia es una preferencia por las cosas como alguna vez fueron, o más importante aún, es una preferencia por las cosas como se creyó que fueron.²⁷

La nostalgia se relaciona con el acercamiento que podemos llegar a tener del pasado. Es decir, por medio de la nostalgia podemos sentir el pasado, se insiste, somos nosotros en el presente los que la sentimos, no es un sentimiento que haya estado vivo en el pasado. Sin embargo, es necesaria para la Historiografía Fílmica, porque precisamente esa relación del pasado con el presente nos debe recordar que toda historia fílmica viene desde un lugar en el presente, y tiene significados específicos para ese momento, ya que este es el lugar en el que representamos y conocemos el pasado.

²⁶Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes*. Pág. 174

²⁷Dudden, A. P. (1961). Nostalgia and the American. *Journal of the History of Ideas*, 22(4).Pág.517.

1.4 Reivindicación de la labor del cine en la historia

Con esta descripción de lo que puede llegar a ser la Historiografía Fílmica y los alcances que ésta tiene, los elementos fundamentales que se observaron en las películas y en la serie, objeto de este análisis, son los siguientes: la importancia del contenido histórico, las controversias que la película o serie levantó en su momento, el significado tanto del contenido histórico como de la controversia creada, la forma en que se representa este contenido histórico y las implicaciones de lo que se está tratando de representar.

Es fundamental entender la posición del cine en los estudios históricos. La ficción que muchas veces se da implícita ha sido el mayor punto de crítica, sobre el cual hay que tener varias consideraciones, al igual que sobre otros elementos de la Historiografía Fílmica:

Primero: la historia escrita, se toma la libertad de interpretar los documentos analizados. De hecho uno de los desaciertos que se pueden encontrar en el cine histórico es la tendencia a comprimir el pasado y convertirlo en algo cerrado, mediante una explicación lineal, dando una interpretación exclusiva de una única sucesión de los acontecimientos. Con esto se “niega posibilidades, rechaza la complejidad de las causas y excluye la sutileza del discurso histórico textual.”²⁸

Segundo: un film histórico jamás se podrá juzgar con los mismos ojos que a un texto histórico. En términos de contenido informativo, densidad intelectual, o conocimiento teórico, el film puede verse menos o tal vez más complejo que la historia escrita, depende del film. Sin embargo, otras maneras en las que divergen la historia escrita y la historia filmada incluyen la intención, la difusión, y el público. En cuanto a intención me refiero a que el film además de comunicar ideas o pensamientos, tiene en mente la necesidad de producir ganancias. La distribución, es evidente que el cine abarca un público más amplio, así como también un público más diverso y heterogéneo, no solamente académicos, estudiantes y un puñado de curiosos. En definitiva, lo más importante a tener en cuenta es que se entienda que lo diferente es la experiencia, la forma en que se siente *leer* la historia y *ver y escuchar* la historia.

²⁸Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes*. Pág.29

Tercero: si bien un texto histórico tiene la posibilidad de extenderse más en los análisis, de ser más profundo, de tener gran alcance en los detalles, y principalmente de abarcar gran cantidad de información, no hay nada que pueda hacer tan viva una imagen como la misma imagen o incluso la recreación de tal imagen.



3. David Strathairn interpretando a Edward R. Murrow en *Good Night and Good Luck* de George Clooney

Este poder que tiene la imagen de quedarse implantada en la memoria del espectador, se puede ver en dos ejemplos. El primero es con la película de George Clooney *Good Night and Good luck* (2005), algo tan sencillo como el humo del cigarrillo a lo largo de toda la película, genera una sensación particular de la época, evoca el momento de una manera que ningún texto podría describir. Por otro lado en *JFK* (1991) al mostrarnos el asesinato, podemos ver que “el objetivo de Stone no es tanto el de hacernos *ver* como el de hacernos *sentir* la realidad física del cráneo de Kennedy siendo destrozado por el tiro de un rifle. Hasta se nos fuerza a que veamos la autopsia del presidente, incluyendo el momento en el que su cerebro se derrama de la cavidad craneal y en el que un cirujano introduce su dedo en una herida abierta.”²⁹ Las imágenes nos permiten sentir esa realidad, de esta manera el

²⁹Mitchell, W. (2009). *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación visual y verbal*. Madrid: Akal. P. 343

cine puede llegar a tocar la parte más emocional de la historia, la historia escrita no tendría el mismo efecto.



4. Autopsia de John F. Kennedy en JFK (1991) de Oliver Stone

Cuarto: es importante que el cine reconozca sus límites. El film no puede pretender ser la viva reproducción de un texto histórico. Por ejemplo, ¿cómo hacer un film del libro de Edward P. Thompson *Making of the English Working Class*? Imposible. El placer de ese libro queda para sus afortunados lectores. Sin embargo, cineastas se pueden inspirar con temas relevantes. Natalie Zemon Davis comenta que “Lo que hace el cine es especular sobre cómo el pasado fue experimentado y actuado. Como grandes fuerzas y eventos mayores fueron vividos localmente y en detalle.”³⁰ Más no pretende hacer una representación fiel del libro en un lenguaje cinematográfico.

No tanto un límite, pero si un problema de perspectiva, será la forma en que el historiador o quien está haciendo el análisis, vea la película en un momento particular. Es decir la forma en que veamos hoy la película, puede cambiar a como la hubiéramos podido haber visto hace unos años, o a como la podamos ver en el futuro. La recepción del film también estará condicionada al momento en que esta sea vista. De esta manera podemos ver que los

³⁰Zemon Davis, N. (2000). *Slaves on Screen, Film and historical vision*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Pág. 7

“Films can show- or more correctly, speculate on- how the past was experienced and acted out, how large forces and major events were lived through locally and in detail.”

análisis que se puedan lograr y las formas de ver un film están sujetas a múltiples variables, lo que puede llegar a hacer un análisis muy rico, o uno muy disperso. Precisamente por esto es necesaria la constante reevaluación de nuestros métodos al acercarnos al cine histórico.

Quinto: La invención siempre será una crítica fuerte al cine histórico. Rosenstone nos explica las complejidades de la invención. La necesidad de la cámara de filmar lo concreto o de crear una secuencia coherente y continua, implica dosis significativas de invención. De esta manera entran mecanismos narrativos como la condensación, la alteración de hechos y la metáfora; estos elementos se pueden usar sin que se desvirtúe la historia. En el film habrá imágenes que serán al mismo tiempo “inventadas pero ciertas”. Lo importante de la invención es que se mantenga inscrita dentro de un discurso histórico, dado que las imágenes simbolizan o condensan conocimientos, en la medida en que nos ofrecen una visión de un conjunto del pasado verificable, razonable y sostenible. En últimas lo importante es que las invenciones no se opongan al conocimiento histórico del hecho.³¹

Sexto: el problema de la crítica. Obviamente no podemos pretender una verdad absoluta inscrita en el cine. Nada de un film es una verdad histórica, el mismo hecho de que un actor interprete a alguien ya es una ficción.³² Por eso la forma más apropiada de verlo es en cuanto a la representación. En el cine se está representando algo más que está ausente, lo suplanta, lo invoca, toma su lugar con la finalidad de comunicar un significado, no hay representación inútil. Un conjunto de símbolos evocarán un significado por medio de la representación, construyendo conocimiento y la posibilidad (y necesidad) de constante reevaluación y análisis.

En últimas no es criticar la veracidad y exactitud de los hechos en el cine, sino evaluar las posibilidades del film histórico y entender cómo el realizador plasma el pasado en imágenes. Los puntos de evaluación son diferentes, hay que tener en cuenta la narración, la imagen, la representación, el sentido y el significado. De esta manera se busca más coherencia que certeza, al igual que es importante tener en cuenta que se está hablando de una construcción, y ésta no implica falsificación.³³

³¹Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes*. Págs. 57-60

³²Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes*. Pág. 95

³³Norman, A. P. (1991). Telling it like it was. *History and Theory*, 30(2), Pág. 126

1.5 Historiografía Fílmica y los Presidentes

Personajes icónicos como John F. Kennedy y Richard Nixon han sido ampliamente representados en la cultura popular estadounidense. El cine ha proporcionado importantes representaciones que más que mostrar el carácter de un personaje, han sido opciones o sugerencias de cómo pudo haber sido el pasado, y más importante, de lo que éste ha significado en el presente. Como Historiografía Fílmica, las producciones mencionadas, comparten características que las pueden inscribir en esta categoría, así como elementos que las pueden alejar. En esta parte se hará una introducción a cada una de las películas, sus elementos característicos como Historiografía Fílmica y sus temáticas generales.

a) JFK (1991)

El controversial director estadounidense Oliver Stone estrenó su película *JFK* (1991) en el año 1991, una de las más reconocidas entre sus películas, y una las que más le ha marcado personalmente. Si bien el film gira en torno al Fiscal de Distrito de Nueva Orleans, Jim Garrison, interpretado por Kevin Costner, el film también es un intento de reconstrucción de los hechos involucrados en el asesinato del presidente John F. Kennedy. Garrison se involucra con el caso luego de que la Comisión Warren, organizada por el presidente Lyndon B. Johnson para investigar la muerte de Kennedy, le diera completa autoría del asesinato a Lee Harvey Oswald.

De ahí en adelante el film da un recorrido por todos los elementos del caso que podrían llegar a demostrar que el asesinato de John F. Kennedy hizo parte de una conspiración del gobierno en contra de un presidente progresista que iba en contra de los intereses de algunos pocos, especialmente de la industria militar. El film deja muy en claro que si Kennedy no hubiera sido asesinado, éste hubiera terminado la Guerra de Vietnam mucho tiempo antes y el resultado final hubiera sido muy diferente. La reconstrucción del asesinato se da por medio de diferentes testimonios, que Garrison y su equipo se encargan de recopilar para darle consistencia al caso, que a medida que se revelaba ante sus ojos era cada vez más complicado de probar.

A pesar de que Kennedy no aparece en la película sino en el momento en que es asesinado, todo el film gira en torno a él, y a porqué sus ideales políticos lo pudieron haber condenado.

A pesar de su ausencia en el film, se puede identificar la construcción de una imagen particular del presidente. Son pequeños indicios los que se pueden utilizar para construir una idea del personaje. Un ejemplo es su posición frente a Vietnam y sus supuestas intenciones de una retirada. Esta idea le aporta al personaje una imagen de bondad, de ser el “buen” presidente que realmente quería que parara la guerra y que los soldados regresaran vivos a casa. La idea de la retirada de Vietnam está presente a lo largo de la película y es un argumento fuerte y decisivo al momento de justificar su asesinato a causa de que esta retirada se interpondría en las ganancias recibidas por la industria militar en la Guerra de Vietnam.

Otro indicio pequeño, pero que puede aportar mucho al carácter de Kennedy es cuando al enterarse del asesinato, estando en la casa de la familia Garrison, la empleada del servicio, una mujer afroamericana, menciona que es una gran pena que haya muerto ya que “fue un hombre excelente.” Esto en apariencia muestra la relación de Kennedy con una legislación a favor de los Derechos Civiles. A pesar de que en términos legales Kennedy no realiza estos cambios, lo que se enfatiza es esa posibilidad e intención de cambio del presidente. Así como es un indicio de la buena imagen del presidente para los afroamericanos.

La imagen de Kennedy en el film está construida bajo preceptos de una historia alterna, de “lo que hubiera pasado” si no lo hubieran asesinado. Así nadie pueda asegurar que realmente se fuera a retirar de Vietnam o de que durante su presidencia se lograría una legislación que finalmente diera igualdad de derechos a los afroamericanos.

Conocer la película implica también conocer al cinematógrafo. Oliver Stone nació en Nueva York, el 15 de septiembre de 1946.³⁴ Stone es hijo de padre judío, corredor de bolsa en Wallstreet y veterano de la Segunda Guerra Mundial. Su madre, de origen francés era católica. Durante su infancia, Stone creció como un niño privilegiado, pero luego del divorcio de sus padres, y un viaje a Vietnam, donde fue profesor de inglés y marino mercante, decide establecerse en Guadalajara y escribir la que sería “la gran novela norteamericana”. Sin embargo al volver a Nueva York, nadie parece estar interesado en su novela y decide enlistarse en el ejército.

³⁴Datos biográficos sobre Oliver Stone en: Fonte, J. (2008). Oliver Stone. Madrid: Cátedra. Págs. 9-25

Una parte primordial de la vida de Stone, y que cambiará su modo de pensar y de ver la vida, fue su experiencia en Vietnam. Llegó a la guerra como voluntario por problemas personales, con una idea muy diferente de lo que terminó siendo la guerra. De esta manera el sentido y los significados que Stone pueda darle a la historia del siglo XX, están condicionados por su experiencia personal en la guerra, la cual reflejó en tres de sus películas dedicadas a la Guerra de Vietnam *Platoon* (1986), *Born on the Fourth of July* (1989) y *Heaven & Earth* (1993).

Fue a su llegada de nuevo a Nueva York, donde luego de una época oscura y solitaria decide entrar a la Escuela de Cine de la Universidad de Nueva York. Una vez graduado y con un nuevo sentido de vivir, se muda a Los Ángeles buscando entrar en la industria cinematográfica. Comenzó escribiendo varios guiones, pero fue en 1986, con *Platoon* que su éxito como director, daría un nuevo giro a su carrera.

Es interesante, como lo menciona Jorge Fonte en su libro sobre Oliver Stone, lo determinante que es el hecho de que Stone haya sido excombatiente de la Guerra de Vietnam. Es muy significativo ver que otros directores que han tratado el tema como Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, 1979), Stanley Kubrick (*Full Metal Jacket*, 1987), John Irving (*Hamburger Hill*, 1987), Barry Levingston (*Good Morning Vietnam*, 1987), Brian De Palma (*Casualties of War*, 1989), Michael Cimino (*The Deer Hunter*, 1978), Hal Asnby (*Coming Home*, 1978), ninguno vivió la guerra tan cerca como Stone.³⁵

JFK (1991) fue para Stone una película decisiva en su carrera, además que fue un proyecto que implicó una gran cantidad de investigación y enfrentó varios problemas de producción desde antes de comenzar a rodar el film. Fue un film muy costoso (aproximadamente \$40.000,000), y problemático; desde un guión muy extenso, problemas para grabar en ciertas locaciones específicas, falta de financiación, y especialmente que la crítica no estuviera de su lado. Principalmente porque si bien al momento de hacer *Platoon*, la legitimidad de este film estaba en su carácter de veterano de la Guerra de Vietnam, para *JFK*, encontrar una legitimidad desde su punto de vista era más complicado.

³⁵Fonte, J. (2008). Oliver Stone. Pág. 35

Sin embargo las cifras en las taquilla alcanzaron \$70,405,498 en Estados Unidos y \$205,405,498 en el mundo entero.³⁶ El film fue bien recibido por el público y por la Academia, las críticas iniciales fueron calmándose. Sin embargo detrás de esta película siempre se levantarán dudas acerca de su estatus de certeza. Es decir, en el film Stone asegura que esa es la verdad sobre el asesinato de Kennedy, no hay lugar para la duda, sino que invita a todos los espectadores a que duden del gobierno estadounidense.

JFK (1991) se esfuerza enormemente por encontrar la verdad de lo sucedido, no es sólo un intento por dar una versión diferente de los hechos o hasta una historia alterna, sino que es una pretensión de establecer una verdad como tal. Esto se puede considerar como un desacierto para ser considerada Historiografía Fílmica. Si bien se está pensando en *hacer* historia, al considerársele como *la* historia, se niegan otras interpretaciones. Esto es especialmente complicado para esta película, por el tema que trata, es decir teniendo en cuenta que la verdad sobre el asesinato de Kennedy muy difícilmente será reconocida, no podemos asumir una interpretación única como verdadera. En ningún caso de escritura de la historia, sea en el cine o la historia oficial, asumir una única verdad es apropiado.

No obstante, es comprensible que por la delicadeza del tema, se busque ser lo más cercano a la verdad y se busque tener cierta legitimidad como documento histórico. De igual manera hay que considerar que como Historiografía Fílmica, *JFK* (1991) mantiene ciertos elementos importantes. Uno de los más importantes es el sentido que pueda tener en el presente. El asesinato de John F. Kennedy fue un hecho que conmocionó a todo el país, dejando cierto trauma cultural; de esta manera el film trata de llenar los vacíos de las imágenes fragmentadas de la memoria.³⁷ Es por esto que uno de los objetivos de la película es responderle a la gente. El personaje de Garrison lo dice en el film, “La gente tiene que saber porqué lo mataron.”

La autora Marita Sturken utiliza el término “*cultural reenactment*” para describir uno de los propósitos del film histórico. Éste *reenactment*, que sería un *volver a actuar*, se ve como una forma de catarsis en la cual los momentos históricos logran una forma de cierre

³⁶Cifras sobre *JFK* en: <http://www.imdb.com/title/tt0102138/business>

³⁷Sturken, M. (1997). Reenactment, Fantasy and the Paranoia of History: Oliver Stone's Docudramas. *History and Theory*, 36(4), Pág. 73

narrativo a través de su repetición.³⁸ Es fundamental ver también que la importancia de este tipo de películas reside en el hecho de que fantasías culturales y colectivas sobre lo que pasó en eventos históricos específicos son tan importantes al producir un significado nacional, como cualquier residuo del mismo evento.

Algo significativo es que la película tiene la razón en cuanto que todos los hechos del caso son complicados de probar, nada tiene un sustento real que se enfrente como tal a la ley. Pero es precisamente por eso tan importante el rol que tiene la película, si bien está en una línea muy fina entre la historia y la ficción, hace caer en cuenta que en la misma realidad existe también esta línea, y que el asesinato de Kennedy se encuentra inevitablemente en un limbo histórico, por así decirlo, en el que nada es comprobable como verdadero o falso, así que más que imponer verdades la película también deja abierto el tema de que la realidad entra también en el juego de la ficción.

b) The Kennedys(2011)

La mini-serie del año 2011, creada por Jon Cassar, cuenta la historia de toda una familia que desde sus fracasos y triunfos logra posicionarse en la cultura estadounidense como la dinastía estadounidense. Si bien lo más notorio de la serie fue la polémica levantada, aún antes de comenzar a rodar, acá nos interesamos por saber qué clase de retrato se está representando en la serie sobre John F. Kennedy y cómo la serie se puede posicionar como una forma de hacer historia.

La serie sobre la familia Kennedy es completamente diferente al film *JFK* (1991), si bien cuentan historias diferentes, mantienen un trato con la historia diferente y especialmente cada una muestra a un John F. Kennedy particular, ambas producciones le apuntan a la representación de uno de los presidentes más emblemáticos de los Estados Unidos, uno de los más queridos y reconocidos por la sociedad estadounidense.

Una de las ventajas de la serie es la extensión del tiempo, es decir a lo largo de los 8 episodios que tiene se puede llegar a abordar más temas relevantes, y no sólo enfocarse en el asesinato. Es interesante ver qué se incluye en el relato la vida personal y familiar de los

³⁸Sturken, M. *Reenactment*.(1997). Pág.74

“*Cultural reenactment is a form of catharsis in which historical moments achieve a kind of narrative closure through their replaying.*”

Kennedy, se habla de la Crisis de los Misiles, de las elecciones, del Movimiento por los Derechos Civiles, se profundiza en sus relaciones familiares especialmente con su padre, su hermano y su esposa; es más, este punto es fundamental porque ellos pueden llegar a tener tanto protagonismo como el mismo John F. Kennedy. De hecho la serie no termina con su muerte, sino que en los últimos dos capítulos se puede ver cómo los más allegados al presidente lidiaron con su asesinato y cómo siguieron con sus vidas.

El John F. Kennedy interpretado por Greg Kinnear, permite ver muchas facetas del personaje. No es una serie enfocada en su vida política, ésta simplemente hace parte de todo lo que compone la vida familiar de los Kennedy. Deja ver por ejemplo el hecho de que Kennedy tomara anfetaminas para lidiar con sus dolencias, heredadas de su época como combatiente en la Segunda Guerra Mundial; o las referencias a sus infidelidades y lo inestable que era su matrimonio. Pero más que esto, *The Kennedys* (2011) es la historia de una familia, no de un sólo hombre.

Teniendo en cuenta un poco al creador de la serie, Jon Cassar, nacido en el año 1958, ha sido reconocido en la industria de la televisión por haber sido el productor y director de las temporadas 1-7 de la serie *24*.³⁹ Desde muy joven se involucró en el cine, especialmente con proyectos diferentes a los acostumbrados en Hollywood. Fue camarógrafo durante más de la mitad de su carrera, lo que permitió conocer a diferentes tipos de directores y alimentarse de sus formas de hacer cine. Comprendió que lo que más tiene peso es la posibilidad de contar una buena historia, y esa es su labor, siendo consciente de que la película se hace para la audiencia que el director escoge. Para Cassar, quien vea la película, determina cómo se contará la historia.

En una entrevista a Jon Cassar, realizada por Chris Jancelewicz el 12 de abril del 2012, éste le pregunta si hay alguna clase de mensaje que esté intentando transmitir por medio de la serie. Cassar responde lo siguiente:

“Políticamente, no. Lo que me atrajo de la historia fue que había un lado humano que nunca había visto antes. Has visto todas las películas – nadie humaniza a esta gente. Al leer el

³⁹Datos sobre Jon Cassar en la entrevista *Inspiring Filmmakers: Jon Cassar*, de Simone Bartesaghi. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=8TA2cWasvNA&list=PLF00895F37A1FF1E4&index=8&feature=plpp_v_ideo

guión, desde el principio, darse cuenta que Jack [Kennedy] estaba pasando por el dolor crónico que estaba pasando, y seguía siendo un presidente increíble- eso fue increíble para mí. Pensé, ¡Qué historia! Uno busca por esta clase de cosas cuando se está escribiendo un relato ficcional; acá no tienes que buscarlo. Es real, ya está construido ahí! Los Kennedy eran increíbles.”⁴⁰

Es muy interesante ver lo que trata de hacer Cassar, si bien no duda en expresar su admiración por la familia Kennedy, su representación no está guiada por la forma en que ha sido idealizado este personaje, sino más bien por acercarlo al espectador, por hacerlo lo más humano posible. Y presentar al espectador que lo que, para Cassar, hace admirable a este presidente es el hecho de ser un hombre más, y no su estatus de celebridad.



5. *The Kennedys* (2011)

The Kennedys (2011) como Historiografía Fílmica tiene mucho que aportar. Un elemento fundamental es que la serie busca hacer una historia diferente, contar una perspectiva nueva y refrescante sobre la vida de la familia Kennedy. Su estructura narrativa es interesante, a pesar de que no está organizada cronológicamente, la forma en que está organizada mantiene una coherencia, característica que comparte con las películas. Cada capítulo gira en torno a un evento en particular, a excepción de los dos primeros que se enfocan en las elecciones de 1960, y los dos últimos que se enfocan en el asesinato y las implicaciones de éste; de resto, las historias sobre el clan de los Kennedy, están contadas a partir de *flashbacks* que completan la historia.

⁴⁰Cassar, J. (12 de Abril de 2011). *Jon Cassar Sets the Record Straight About 'The Kennedys'*.(C. Jancelewicz, Entrevistador) Disponible en: <http://www.aoltv.com/2011/04/12/jon-cassar-the-kennedys-interview/>

c) Nixon (1995)

En 1995, Oliver Stone volvió a sorprender al público estadounidense con otro film sobre uno de los presidentes más controversiales de los Estados Unidos. En esta ocasión el film gira en torno a la vida de Richard Nixon y el caso de Watergate. El film es un intento por hacer perpetuar la memoria de un hombre que realmente defraudó a los estadounidenses. Stone quiere asegurarse que la gente no se olvide de lo que hizo Nixon, de cómo perjudicó al país de tantas maneras, políticas y morales.

El retrato que Oliver Stone hace de Nixon es el de un hombre paranoico y sudoroso, acomplejado ante el éxito de John F. Kennedy y el amor que el país le tenía, mientras él se sentía odiado por todos. De igual manera Nixon simbolizó lo mejor y lo peor de un político: por un lado fue un gran diplomático que luchó ferozmente contra el comunismo y por reducir el poder de Rusia en el mundo durante la Guerra Fría, así como logró la apertura de relaciones con la República Popular China. Por el otro lado fue un hombre corrupto y mentiroso, lo cual le costó su cargo.⁴¹

Stone, en este film, más que una detallada biografía del personaje, se acerca más a hacer un perfil psicológico de Nixon. Como si tratara encontrar en su vida y su carácter las razones por las cuales Nixon engaña a su país. Por ejemplo todo el recuento de su infancia y la fuerte influencia que tuvo su madre en su vida; o también el hecho de que en ocasiones hablara de sí mismo en tercera persona, tal vez pareciendo ególatra o engreído; o su paranoia, su torpeza, su autocompasión, su inseguridad, su rencor y el hecho de sentirse constantemente menospreciado.

El autor Jorge Fonte nos da una mirada del Nixon de Oliver Stone:

“Un Nixon ambicioso y decidido, pragmático y manipulador. Un hombre con ansias de grandeza y sueños de victoria, persistente tras la derrota, oportunista en las vueltas de la fortuna, desconfiado de sus asesores y obsesionado por sentirse perseguido constantemente por todos sus enemigos. Y, pese a todo ello, como decíamos, lo más destacado de la película es que consigue acercarnos a las distintas dimensiones de la personalidad de Richard Nixon, como si se tratara de un moderno Doctor Jekyll y

⁴¹Fonte, J. (2008). *Oliver Stone*. Pág. 227

*Mister Hyde... Un hombre falto de carácter, sin ningún tipo de carisma y envidioso de todo aquel que si lo tuviera (y en especial de toda la familia Kennedy). Su vida se podría resumir como una lucha desesperada por que le quisieran.*⁴²

Este perfil psicológico creado a partir de su biografía contada en un tiempo no lineal, con gran cantidad de personajes, de situaciones y de momentos, hacen de la narración un relato confuso, difícil de seguir y a pesar de todos los momentos de tensión, también monótono. La constante intervención de los medios en la narrativa del film tiende a mostrar la auto percepción de Nixon. “Cuando lee un periódico o ve televisión, el espectador no ve lo que el mundo piensa de Nixon, sino lo que Nixon piensa que el mundo piensa de Nixon.”⁴³

El film intenta abarcar tanta información, tanto contenido, que termina siendo muy pesado, muy largo y con una estética y una narración sobre dramática y complicada. Comenzando por una de las escenas del comienzo donde se ve la Casa Blanca, en una noche lluviosa y ambientada con una música que sólo pretende exagerar el drama.



6. La Casa Blanca en Nixon (1995)

En este film, la legitimidad de Oliver Stone como historiador fílmico está nuevamente siendo cuestionada. Un elemento a tener en cuenta es que durante el tiempo que Stone dio su servicio al ejército, fue cuando Nixon sube a la presidencia, lo cual será clara evidencia de su manera de ver la guerra. Sin embargo, con *Nixon* (1995), Stone hace lo mismo que en *JFK* (1991), toma un tema controversial y de mucha importancia nacional, e intenta

⁴²Fonte, J. (2008). *Oliver Stone*. Págs. 232, 234.

⁴³Lee, K. B., & Seitz, M. Z. (16 de Octubre de 2008). Fear and Self-Loathing. *Moving Image Source*. Disponible en: <http://www.movingimagesource.us/articles/fear-and-self-loathing-20081016>

proponer una verdad alternativa a la conocida comúnmente, pero al igual que en *JFK*, la presenta como *la verdad*.

Un elemento interesante de éste film es que a partir de todas las menciones que se hacen de John F. Kennedy, también se puede construir una imagen de este personaje. Comenzando porque parece ser todo lo opuesto a Nixon. Es un hombre amado por la gente, a pesar de que según Nixon se robó las elecciones, “se acuesta con cualquiera” y le entregaron todo en bandeja de plata. La autocompasión de Nixon y su constante comparación con Kennedy, lo hacen ver como un hombre inseguro al lado del hombre más amado de los Estados Unidos. Se siente en la sombra de Kennedy, lo afirma mencionando que “Cuando ven a Kennedy ven lo que quieren ser, cuando ven a Nixon, ven lo que son.”



7. Anthony Hopkins en Nixon(1995)

Esta última cita que Nixon menciona en la película, nos lleva a hablar de la nostalgia y lo que evocan ambos presidentes en el presente. Si bien Kennedy siempre será idealizado como un gran hombre, un gran presidente, al cual la gente le perdonaría y de hecho se le perdonó cualquier error de su carácter; Nixon por otro lado no deja de ser un villano, mentiroso y corrupto, quien personifica la época más oscura de la política estadounidense. La nostalgia que se siente con Kennedy es sobre esa época en que Estados Unidos tuvo una familia que evocaba realeza, era la dinastía estadounidense, y sobretodo evocaba esperanza hacia el futuro. Es una nostalgia por lo que se perdió, es decir esa ilusión del “mundo mejor” que Kennedy representaba, murió el día que lo asesinaron. De esta manera vemos que la nostalgia es una preferencia por lo que se cree que fueron las cosas.

d) *Frost/Nixon* (2008)

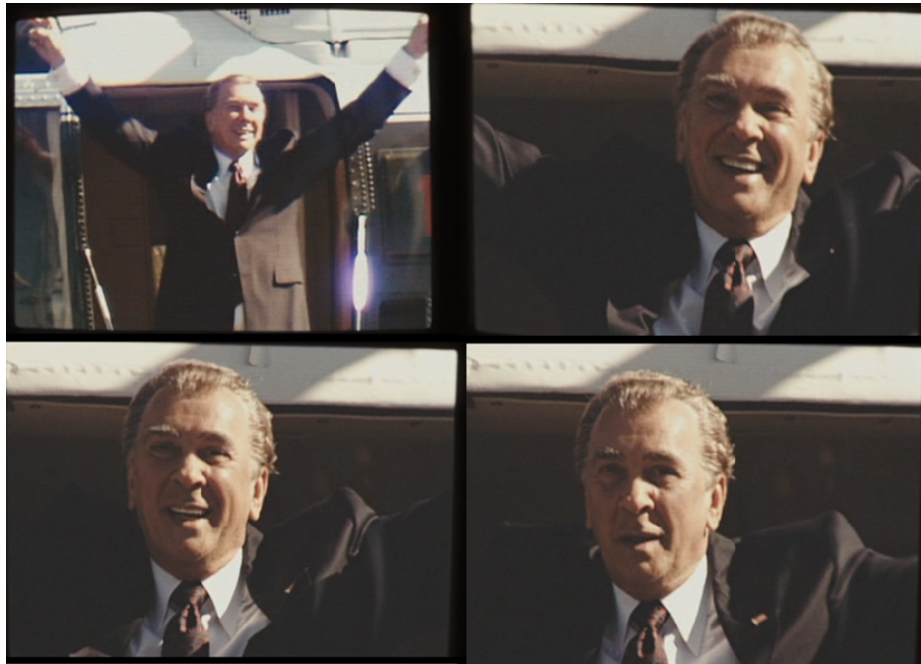
En el año 2008, el director estadounidense Ron Howard estrenó el film *Frost/Nixon*, basada en una obra de teatro de Peter Morgan, quien realizó el guión adaptado para el film. Éste gira en torno al popular presentador británico David Frost, quien busca conseguir la primera entrevista con el ex presidente de los Estados Unidos Richard Nixon, luego del escándalo de Watergate. Pasar de ver *Nixon* (1995) a *Frost/Nixon* es muy interesante, puede ser vista como una continuación a la historia de Oliver Stone, cuyo momento clímax es el escándalo de Watergate. Sin embargo, es la forma de contar la historia la que hace toda la diferencia.

Este film en particular, parece ser el más completo para ser identificado como Historiografía Fílmica. Sin decir que los otros ejemplos no lo sean, esta película reúne la mayor cantidad de elementos característicos. Uno en particular es el formato de documental que se le da al film. Si bien la historia de cómo se dieron los hechos en torno a la entrevista va en un orden cronológico, el relato parece sumergido en lo que parece ser un documental con las personas involucradas en la producción de la entrevista.

Frost/Nixon no necesita de escenas exageradas para resaltar un momento dramático, al contrario que en *Nixon* donde Oliver Stone se sobre pasa con elementos estéticos para reforzar el drama, la música, escenas oscuras, primeros planos, y hasta mal clima; *Frost/Nixon* logra mantener una tensión dramática a lo largo del film tan sólo con el enfrentamiento de los dos personajes. Cada escena de las entrevistas entre David Frost y Richard Nixon está inundada de expresiones y gestos, mucho más significativos, y en cierta medida, más naturales. Con esta tensión entre los personajes, se puede ver la influencia de la obra de teatro en la que el film está basado.

Algo fundamental que Howard logra con *Frost/Nixon* (2008) es resaltar la fuerza y el poder que tiene la imagen. Esto lo hace en diferentes momentos del film. Por ejemplo, al comienzo de la película cuando Frost se entera que Nixon tuvo que dimitir de su cargo, ve las imágenes en televisión del presidente despidiéndose mientras sale de la Casa Blanca, en ese momento la sonrisa de la cara de Nixon se desvanece y se apodera una tristeza imposible de ocultar. En otro momento, están hablando sobre el famoso debate entre Kennedy y Nixon, donde dicen que perdió por el sudor en su labio superior, sin embargo dice que la gente que lo escuchó por la radio pensó que Nixon había ganado, fue la

inseguridad de su rostro y el sudor en él, lo que le hizo perder el debate. De esta manera vemos como la televisión y los *close-up* crean sus propios significados.



8. Frank Langella interpretando a Richard Nixon en *Frost/Nixon* (2008)

Retomando la idea de Marita Strunken sobre el *cultural reenactment* y el sentimiento de catarsis que este genera, *Frost/Nixon* mantiene muy fuerte la idea de catarsis. Es decir, la importancia de la entrevista radica en que una vez destapado el escándalo de Watergate, no hubo admisión de culpa y mucho menos una disculpa. Así como en *JFK* (1991) la gente necesitaba saber porqué lo mataron, en este film la gente necesitaba que se aceptara un abuso de poder por parte de Nixon y una disculpa por el sufrimiento causado.

El director Ron Howard, nacido en el año 1954, ve a Nixon como un hombre notable, que realmente entendía la política, pero los propios defectos de su carácter lo llevaron a cometer actos criminales y participar en un abuso de poder. La imagen del presidente, que se puede ver en este film difiere en ciertos aspectos a la imagen creada por Oliver Stone. El Nixon de Howard es un hombre intimidante, con ganas de destrozar a David Frost en las entrevistas, un hombre duro con la gente y cuyo interés principal en la entrevista, más que reivindicarse, parece ser el dinero. Es igualmente importante resaltar que esta diferencia se puede dar ya que se está representando a un personaje en diferentes momentos de su vida.

El Nixon de Howard no es un Nixon inseguro sino derrotado. Igualmente hay elementos que se mantienen en las dos representaciones, como la importancia de la madre de Nixon para su carácter, la relación con su hija que nunca dejó de ser de admiración, y la constante autocompasión que sentía el presidente.



9. Michael Sheen, Frank Langella, David Frost y Richard Nixon

El cambio en la imagen que se construye del presidente, de una película a otra, es evidencia de la constante reevaluación que se hace de temas históricos relevantes. Es importante volver a pensar el personaje, no quedarse con una única versión de él. Cada nueva película, tendrá una nueva perspectiva del personaje, aportará cosas nuevas y el conocimiento que tengamos del tema cada vez será más rico.

Es importante esta reflexión con otros personajes relevantes como por ejemplo J. Edgar Hoover, el primer director del FBI. Un personaje muy importante históricamente para todo el periodo de los años sesenta y setenta, es representado tanto en *The Kennedys* (2011) como en *Nixon* (1995), así como en la reciente película *J. Edgar* (2011) de Clint Eastwood. La transición más impresionante es de *Nixon* a *J. Edgar*. En *Nixon* es representado como un homosexual depravado, en una imagen exagerada donde le coquetea a un mesero, mientras toma el sol con su compañero y amigo Clyde Tolson. Mientras que en *J. Edgar* el tratamiento de su supuesta homosexualidad es diferente, no se muestra como un hombre tan abiertamente cómodo con su sexualidad, ni tampoco es el centro del film, simplemente es

un elemento más que conforma su vida, sin opacar ningún otro aspecto importante de su biografía.



10. Representaciones de J. Edgar Hoover y Clyde Tolson

Conclusión

Las tres películas y la serie cumplen con características con las que las podemos considerar Historiografía Fílmica más que simplemente cine histórico. A partir de estos films y la serie podemos ver como se puede escribir historia con medios audiovisuales. En los cuatro ejemplos de Historiografía Fílmica vemos diferentes características de las cuales se puede alimentar el análisis. Un ejercicio interesante es ver la comparación de las cuatro producciones, es decir pensar en los cambios que suceden en la transición de *JFK* (1991) a *The Kennedys* (2011), particularmente en la estructura narrativa y en la forma de representar al presidente. Lo mismo se puede hacer en el paso de *Nixon* (1995) a *Frost/Nixon* (2008).

Lo interesante acá es ver que de *JFK* (1991) a *The Kennedys* (2011) se pasa de un relato de un momento en particular, una visión enfocada en un momento histórico específico, a una historia más amplia y completa, involucrando gran cantidad de hechos históricos y

personajes. Exactamente lo contrario sucede pasando de *Nixon* (1995) a *Frost/Nixon* (2008), se pasa de una historia biográfica muy completa, pero dispersa, a una historia basada en un solo momento específico pero simbólicamente más rico, o tal vez ni siquiera más rico pero si mejor condensado, no se necesitaron 190 minutos para llegar a la misma imagen de villano de Nixon.

Es importante resaltar que esto no implica que haya unas películas sean malas y otras buenas, o que haya una fórmula que funcione mejor que la otra, lo que implica es que lo fundamental es pensar en el “cómo se hace”. Tanto *cómo se hace la historia*, así como *cómo se hace el cine*. Una vez analizado esto, queda pendiente analizar el cambio, el cual podrá entenderse desde el momento específico en que se está haciendo el film y todas las influencias recibidas de él, y qué significados puede traer la representación.

CAPÍTULO 2

II. NARRACIONES HISTÓRICAS EN EL CINE

Introducción

Una de las razones por las cuales sobresale el cine histórico, ha sido principalmente por las polémicas que ha despertado. Las películas *JFK* (1991), *Nixon* (1995) y *Frost/Nixon* (2008) y la serie *The Kennedys* (2011) han tocado fibras sensibles en los espectadores y han causado en ellos la necesidad de levantar su voz en protesta por las representaciones históricas que se han hecho. Si bien para Robert Brent Toplin el problema en general han sido los críticos y sus expectativas irreales y hasta irrelevantes,⁴⁴ es interesante analizar esta crítica y en especial las percepciones generales que generaron las películas.

Las películas de Oliver Stone despertaron polémica fuertemente, no sólo en cuestiones de veracidad, su estilo cinematográfico, o el hecho de que haya manipulado imágenes famosas, sino también por el poder de estos films de crear “la fantasía de la historia.”⁴⁵ Stone ha cumplido un rol muy influyente en la formación de nociones populares de la historia de Estados Unidos del siglo XX, tanto en las generaciones actuales como para las futuras. En sus films se puede evidenciar cómo se produce una experiencia nacional de la historia. Particularmente con *JFK* y *Nixon*, se crearon nociones de cómo pudo haber sido la historia.

Si Oliver Stone es o no considerado un historiador ha levantado su propia polémica. Algunos autores afirman que Stone no se considera solamente un director y productor de Hollywood sino también un Historiador. Esta es la imagen general que se ha tenido de él. Sin embargo, Toplin comenta que Stone insiste en que ante todo es un dramaturgo y que nunca ha pretendido ser un historiador, así como tampoco se ha autodenominado “historiador cinematográfico”.⁴⁶ Esta pretensión de ser un historiador, ha sido una de las razones por las cuales más lo ha criticado la historia académica. Se quejan principalmente

⁴⁴Toplin, R. B. (2002). *Reel History*. Pág. 2

⁴⁵Sturken, M. (1997). *Reenactment*. Pág. 71

⁴⁶Toplin, R. B. (2000). *Oliver Stone's USA, Film, History and Controversy*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas. Pág. 6

de que directores como Stone se toman demasiadas libertades artísticas, se inventan escenas, diálogos y personajes; comprimen el tiempo en el que ocurrieron los eventos; así como comprimen varias personalidades en unas pocas figuras representativas; y participan en otras manipulaciones que comprometen la veracidad a fin de hacer el relato más atractivo dramáticamente.

Por otro lado quienes defienden a Stone, cuenta Toplin, desean expandir la definición del término "historiador". Teniendo en cuenta que hoy en día hay más posibilidades de acercar la historia al público en general. Uno de sus defensores es Robert Rosenstone quien sugiere que Stone plantea problemas interesantes para nuestra forma de pensar la historia. Para Rosenstone nadie puede ser un historiador *puro* pues todo aquel que trata evidencia histórica debe hacer juicios personales, y de esta manera darle una interpretación a la evidencia. Puede que las escenas sobre gente real en la historia no sean precisamente correctas, pero lo más importante es preguntarse si Stone identifica verdades mayores.⁴⁷

A finales del año 2012 Oliver Stone fue productor y director de un seriado documental llamado *The Untold History of the United States*, éste se transmitió semanalmente en el canal Showtime en Estados Unidos. En el documental Stone intenta acercarse a temas de la historia estadounidense que no han sido ampliamente trabajados. En un formato estrictamente documental, se toma el trabajo de ser un historiador antes que un dramaturgo. El autor Bill Nicholls compara la estructura narrativa de un film histórico y el documental. En el documental la narrativa va más allá de la ficción. Lo que hace la narrativa es hacer del tiempo algo más que simple duración y sensación. Al introducir un axis temporal de acciones y eventos involucrando personajes u otros agentes históricos la narrativa le da al tiempo un significado histórico. La narrativa le permite, al documentar, dotar a los sucesos con la significancia de los eventos históricos.⁴⁸

Un elemento interesante en el documental es que muestra varios de los eventos y situaciones importantes del siglo XX en Estados Unidos a través del cine que se creaba en la época que está mencionando usando el film como documento histórico.

⁴⁷Toplin, R. B. (2000). *Oliver Stone's USA*. Pág. 7

⁴⁸ Nicholls, B. (2001). Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. *Critical Inquiry*, 27 (4), p.589

En este capítulo se tratarán los problemas relacionados con la controversia en la que cada film y la serie se vieron involucrados. Entre ellos se encuentra la pretensión de producir una verdad histórica y la importancia de la narración y sus formas de crear significados. Finalmente se verá cómo en las diferencias entre los relatos se representan a los presidentes como símbolos de la nación estadounidense.

2.1 Verdad controversial

a) Verdad e historia

El autor Alfonso Mendiola menciona que “Los historiadores no explicamos el pasado; explicamos observaciones sobre el pasado –o, más bien, explicamos el pasado sólo en la medida en que lo hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal.” Para Mendiola es importante que el historiador sea consciente de su posición como observador dentro de la descripción del pasado. Las observaciones de la realidad pueden ser diferentes, de hecho “La realidad solo es tal en tanto que es observada.” Por lo tanto siempre que se describe lo real (una pintura o el pasado), es en función de un observador. Pero entonces si todos vemos realidades distintas, la realidad no sería algo concreto.⁴⁹ ¿Si la realidad no es algo concreto cómo podemos pretender que la verdad si lo pueda ser? Y más aún, ¿cómo podemos pretender representarla?

Keith Jenkins en su libro *Repensar la Historia* hace una evaluación muy valiosa sobre la forma en que hemos visto a la Historia como disciplina y la necesidad de reevaluar nuestro pensamiento hacia ella. La perspectiva de Jenkins sobre la historia puede ayudarnos a comprender mejor la relación entre el cine y la historia; lo que necesitamos es analizar las posibilidades –o imposibilidades- de una verdad histórica, y de esta manera, determinar que en el cine histórico tampoco se puede pretender alcanzar una única verdad, debemos buscar entonces lo que es realmente valioso en el relato.

Uno de los puntos principales de Jenkins es el hecho de que no existe un relato único verdadero. Es decir, un relato no puede rescatar el pasado tal y como fue, porque el pasado no fue un relato, el pasado son acontecimientos y situaciones que sucedieron. Pero ese pasado ya desapareció por lo que no puede ser contrapuesto a ningún relato. Si se piensa en

⁴⁹Mendiola, A. (2000). El Giro Historiográfico. Pág. 511- 513

JFK (1991), podemos ver como se refuerza la idea de que no sabemos realmente cuál es el relato “verdadero”. En el film Garrison encuentra, más que cualquier otra cosa, contradicciones y relatos inconclusos sobre el supuesto autor del asesinato. Toda la evidencia que logra recolectar Garrison no es suficiente para realmente demostrar quién mató a Kennedy y con qué intenciones. Si bien deja clara su hipótesis de que el complejo militar-industrial y la CIA están involucrados, realmente establecer qué fue lo que sucedió es una tarea muy complicada.

Evidentemente existe la posibilidad de que nada de lo que dicen Stone y Jim Garrison, en el film, sea cierto. Es posible que sus hipótesis queden en el aire, sin embargo no lo hace imposible o inverosímil. Lo importante es que se abre la posibilidad para que tal vez se descubra la verdad, y más que esto se abre la posibilidad de creer cosas diferentes a lo que la historia oficial cuenta.

De esta manera, sólo podemos juzgar la “exactitud” de los relatos de los historiadores en relación con interpretaciones de otros historiadores, es decir la crítica se ha hecho en torno a los que otros ya han dicho, más no en referencia con el pasado mismo, ya que esto no es posible. En conclusión, según lo que dice Jenkins, no hay un relato verdadero, ni un relato fidedigno que nos permita comprobar los demás relatos. No existe un texto fundamentalmente correcto a partir de cual el resto de las interpretaciones sean sólo variaciones, finalmente todo lo que tenemos son variaciones.⁵⁰ Con la historiografía lo que vemos es la multiplicidad de lecturas posibles del pasado.

En el cine histórico podemos ver cómo esto se aplica. Cada película sobre un mismo tema será un relato diferente. Se puede encontrar gran cantidad de films, todos con relatos diferentes, que son variaciones de una historia real que no podemos conocer a cabalidad. *Frost/Nixon* (2008) y *Nixon* (1995) serán entonces variaciones de la historia de este personaje, al igual que los demás films históricos. Cada uno es una representación particular, una variación de la historia, o mejor, una posibilidad de lo que pudo haber sido la historia.

⁵⁰Jenkins, K. (2009). *Repensar la Historia*. Pág. 15

La mayor polémica con la que los films se han encontrado es en cuanto a su veracidad histórica, a pesar de que ésta es la crítica que menos nos aportará a un entendimiento de un momento histórico. Buscar una única verdad en cuanto a lo que sucedió en el pasado no tiene cabida en el cine, y de hecho tampoco lo tiene en la historia escrita. Aunque la historia "académica" siempre se ha interesado en encontrar verdades para ser contadas, establecer "realmente" lo que sucedió resulta complicado. Lo que se encontrará serán representaciones e interpretaciones hechas por un individuo, el historiador, quien dependiendo de su propio criterio, establecerá algo como remotamente posible. De esta manera, de acuerdo con Jenkins podemos ver que la verdad se crea, no se descubre, es más, la verdad depende de que alguien disponga del poder para dotarla de dicha condición de "verdad".⁵¹

Antes de pensar en una transformación en las narrativas, de acuerdo al momento histórico en que estas fueron producidas, es importante pensar en que la primera transformación que se da en todo este proceso es el del *pasado* a la *historia*.⁵² La necesidad de transformar lo que fue pasado a lo que es historia necesita de la intervención del historiador, quien hará una construcción personal, una manifestación de la perspectiva del historiador como narrador. De esta manera, la operación de escribir la historia, ya es una transformación, y por lo tanto hace parte de una construcción. Así que podemos considerar, como lo afirma Jenkins, que la historia es lo que hacen los historiadores. O mejor dicho "La historia no es la historia de los pensamientos de la gente del pasado, sino más bien la de los pensamientos de los historiadores."⁵³

Exactamente esta misma operación se repite en el cine, la diferencia puede ser que en el producto final se verán más personas involucradas, no será entonces la mente de un solo escritor detrás del film sino el director, el guionista, los productores y evidentemente hasta los actores se verán involucrados en la construcción de una historia para el cine.

b) Historia Alterna

Pocos historiadores se atreven a hablar de Historia Alterna o de darle al menos la consideración de ser analizada; esta definición recibe peores juicios que la ficción histórica.

⁵¹Jenkins, K. (2009). *Repensar la Historia*. Pág.41

⁵²Jenkins, K. (2009). *Repensar la Historia*. Pág.29

⁵³Jenkins, K. (2009). *Repensar la Historia*. Pág. 61

Esto se debe a que la Historia Alterna intencionalmente se inventa el desenlace de las historias. El principio de esta historia alterna es que todo se pudo haber dado de una manera diferente, y esto es importante tenerlo en cuenta al momento de pensar nuestro presente. Se puede ver que se explora el pasado menos por su propio beneficio, que por una necesidad de comentar o pensar algo sobre el presente.

La evidente subjetividad de estos relatos alternos es también una de sus virtudes al mostrar una luz en la evolución de la memoria histórica. Sesgos, miedos y deseos, querer evitar la culpa o reivindicación, son sentimientos que influyen la forma en que las historias alternas representan cómo el pasado pudo ser, así como también influye en cómo la gente recuerda el pasado. A pesar de que sea claramente subjetivo, no implica que no sea representativo. La función principal de la historia alterna es la de expresar las cambiantes visiones sobre el presente.⁵⁴

Otra de las funciones de la historia alterna es que exige al historiador a que considere hasta qué punto tiene certeza de lo que cree que “realmente” sucedió. De igual manera, al pensar en escenarios alternos a lo que aparentemente pasó, nos permite rectificar el significado de lo que damos por hecho. Tomemos como ejemplo *JFK* (1991), este film está en una línea muy delgada entre la realidad, la ficción y la historia alterna. Si bien la realidad sobre el asesinato no lo conocemos, hasta el momento no hay forma de darle certeza. Oliver Stone presenta una alternativa, que para quienes creen en la historia oficial, sería pura ficción. Sin embargo, tal vez si pensamos *JFK* como historia alterna, nos permite juzgar el film de una manera diferente, obviando las pretensiones de verdad, porque simplemente no la hay, y más bien preocupándonos por lo que implicaría que esa historia hubiera sucedido de esa manera, o qué implica que podamos pensar en esa alternativa.

⁵⁴Sobre Historia Alterna:

Rosenfeld, G. (2002). Why do we ask "What if?" Reflections on the function of Alternate History. *History and Theory*, 41(4), 90-103.

Kaye, S. T. (2010). Challenging Certainty: The Utility and History of Counterfactualism. *History and Theory*, 49, 38-57.

Carr, D. (2001). Place and Time: On the interplay of Historical points of view. *History and Theory*, 40(4), 153-167.

c) La invención

Hay que tener presente que la historia tiene un grado de invención y es necesario para lograr una coherencia narrativa. Marc Ferro veía a la misma imaginación como historia. De esta manera todo lo que producimos los seres humanos tiene un lugar en la historia. Y lo segundo es que la invención no debe oponerse al conocimiento histórico que se tiene del hecho.

La invención o la libertad artística que se toman algunos cineastas es un aspecto clave y controvertido, es lo que más separa al cine del ensayo el cual trata de evitar la ficción. Por ejemplo en *JFK* (1991) el intrigante señor X, interpretado por Donald Sutherland, quien participa en una conversación con Jim Garrison durante 16 minutos. Se supone que este personaje es un militar retirado que tiene acceso a muchos de los secretos del Pentágono, secretos no tanto sobre defensa nacional sino sobre aumentar el complejo militar industrial en Estados Unidos. Este personaje le confirma a Garrison que sí hubo una conspiración detrás del asesinato del presidente. Y la razón fue la decisión de Kennedy de comenzar a retirar las tropas de Vietnam. X le explica a Garrison que con más de \$100 billones en contratos de defensa en juego, los involucrados no le permitirían de-escalar la intervención estadounidense en Vietnam. Con Kennedy fuera de la Casa Blanca, Lyndon Johnson seguramente daría una escala completa al conflicto.



11. Kevin Costner y Donald Sutherland en JFK (1991)

Ficción o realidad, hay una razón de ser de este personaje, según Stone, el film mantuvo un trabajo investigativo importante y riguroso, del cual una gran variedad de fuentes llegaban a

la conclusión que llega el señor X. La idea de condensarlo todo en un solo personaje es precisamente ahorrar tiempo y espacio del film. La necesidad de hacerlo coherente y mantener un hilo en la narración. De hecho este personaje está inspirado en la vida real en el Coronel Leroy Fletcher Prouty, aunque en el film se le atribuye más información de la que realmente provee. Sea verdad o no, es una posibilidad de la verdad que se ha representado en lo que le dice este personaje a Garrison.

Otro ejemplo que se puede mencionar es en *Frost/Nixon* (2008). Antes de la última entrevista entre David Frost y Richard Nixon, el film muestra como un Nixon, pasado de tragos llama a Frost a media noche, haciéndole caer en cuenta que son dos hombres con problemas en sus carreras, que conoce de dónde viene y su pasado, y que por muy simpático que sea, lo va a destruir en la entrevista. Al día siguiente Nixon niega haber realizado tal llamada, da el beneficio de la duda de que no haya sucedido.



12. Michael Sheen y Frank Langella en Frost/Nixon (2008)

Se ha hecho saber que tal llamada nunca sucedió, pero para la historia que se está contando, para los personajes involucrados y para el mismo sentido del film, es necesaria y es una de las escenas más potentes de toda la película. En ella se evidencia la personalidad y el carácter de Nixon, se llega a ver a este personaje desde su punto más vulnerable y finalmente sincero.

d) Crítica por la objetividad

La serie *The Kennedys* (2011) tuvo una polémica particular, principalmente porque se muestra a un Kennedy involucrado en relaciones extramatrimoniales, con personajes como Marilyn Monroe, elecciones arregladas y tratos con el capo de la mafia Sam Giancana, así como el uso de drogas para el dolor y el agotamiento, las cuales usaban tanto John como Jackie. Todo esto le interesó al público porque se trataba de gente real, y más aún de uno de los presidentes más queridos de Estados Unidos.

Antes del estreno de la serie, ésta fue criticada fuertemente a cuenta de unos guiones que se filtraron (que aparentemente eran apenas borradores), a tal punto que se crearon campañas en contra de la transmisión de la serie en el canal que la produjo, History Channel, ya que la supuesta falta de objetividad iba en contra de los principios y estatutos del canal. Por más que History Channel en Estados Unidos no transmitió la serie, en otros países sí lo hizo. En Estados Unidos fue rechazada por varios canales de televisión como Showtime, Starz, FX, entre otros, finalmente fue el canal Reelz quien estrenó la mini-serie.

Es entendible que la serie toque ciertas sensibilidades, especialmente de la familia Kennedy, dado el trato de la imagen que se le da al presidente. Sin embargo, el mismo Jon Cassar, director de la serie, menciona que esta no es su intención, de hecho su interés por la familia Kennedy está basado plenamente en la admiración que siente hacia el presidente, no es su intención atacar la imagen de éste. Sin duda su intención está guiada hacia una imagen más humana del presidente y de quienes lo rodeaban.⁵⁵

2.2 Historiografía Fílmica como Narración Histórica

Con el cine histórico hay una particularidad interesante, dado que se refiere a “lo que pasó” es muy posible que ya conozcamos el final del relato. El espectador puede saber que Nixon será probado culpable de cargos de abuso de poder y que está directamente relacionado con Watergate; también puede saber que en la serie de los Kennedy se trataran temas como Bahía Cochinos, las elecciones, la Crisis de los Misiles y su asesinato. Entonces si ya se sabe cómo termina la historia, lo importante será cómo se llega a ese punto. Porque será ese

⁵⁵Cassar, J. (12 de Abril de 2011). *Jon Cassar Sets the Record Straight About 'The Kennedys'*. (C. Jancelewicz, Entrevistador) Disponible en: <http://www.aoltv.com/2011/04/12/jon-cassar-the-kennedys-interview/>

camino el que nos evidencia el sentido de contar la historia a la cual ya conocemos el desenlace.

El cine nos permite ver este camino. Alain Badiou en su libro *Imágenes y Palabras* comenta:

"Toda la diferencia con la pintura consiste en que no es el verlas lo que funda en pensamiento la Idea sino *haberlas* visto. El cine es un arte del pasado perpetuo, en el sentido de que el pasado se instituye en el pasar. El cine es Visitación: la idea de lo que se habría visto u oído permanece en tanto pasa. Organizar el roce interno a lo visible del paisaje de la Idea: tal es la operación del cine, cuya posibilidad inventan las operaciones propias de un artista."⁵⁶

Esta cita nos insiste en el hecho de que lo importante es el *pasar*, el camino es más importante que el final. En el caso del cine, y específicamente del cine histórico, es en la narración donde se evidencia ese pasar y donde cobra sentido. Enfocarnos en cómo se cuenta el relato, es también ver cómo se forma el significado que le atribuimos.

Estos significados están en la forma en que representamos, por lo tanto si en *JFK* (1991) se representa a un John F. Kennedy heroico y pacifista, el relato sobre su asesinato cobrará un significado particular en cuanto a que se verá como la pérdida del *gran héroe* estadounidense. Mientras que en *The Kennedys* (2011) se representa a un presidente que comete errores y que también siente dolor, la significación que se le dará a su muerte será en cuanto a la pérdida de un *gran hombre* estadounidense. Daniel Boorstin comenta que el pasado se convirtió en el hábitat natural de los grandes hombres, pero la grandeza se convirtió en obsoleta. Ya no quedan los grandes hombres sino los grandes nombres, y a pesar de que las celebridades sean fáciles de hacer ya que se distinguen por su imagen; los héroes se distinguen por sus logros.⁵⁷ Sin embargo Kennedy mantiene un estatus tanto de celebridad como de héroe.

⁵⁶Badiou, A. (2011). *Imágenes y Palabras, Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: BordesManantial. Pág. 20

⁵⁷Boorstin, D. J. (1992). *The Image, A guide to pseudo-events in America*. Nueva York: Vintage Books. Pág. 46,61

a) *El Sentido de la Narración*

La narración implica darle a la realidad la forma de un relato. El autor David Carr menciona que la realidad crea significados en vez de sólo reflejar o imitar algo que existe independientemente de él. Asimismo, la narración se constituye no sólo de la acción y la experiencia sino también del individuo que actúa y vive la experiencia.⁵⁸

La construcción del significado se basa en una búsqueda por darle sentido a las experiencias. La importancia de encontrar significados y sentido al mundo, es precisamente encontrar una especie de guía en torno a cómo actuar en el mundo. Que la vida tenga un sentido particular permitirá actuar de acuerdo a éste de una manera particular. Tal insistencia en encontrarle un sentido a la historia, y a su presente es para más adelante saber cómo actuar en el futuro. Así bien, que Kennedy sea visto como héroe y Nixon como villano, tiene connotaciones morales y puede que -aunque indirectamente- este dirigido a una forma de ver a los Estados Unidos en el futuro.

El autor Hayden White en *El Contenido de la Forma* comenta que toda narrativa histórica tiene como finalidad el deseo de moralizar sobre los acontecimientos. De esta manera, la narración está relacionada con el impulso de moralizar la realidad. Si pensamos en un relato histórico, este nos revela un mundo supuestamente finito, más no disuelto. “La exigencia de cierre en el relato histórico es una demanda de significación moral, una demanda de valorar las secuencias de acontecimientos reales en cuanto a su significación como elementos de un drama moral.”⁵⁹

Trasladando lo mencionado al cine, se puede ver que, si bien la historia de alguna manera no tiene fin, es decir seguimos viviendo acontecimientos históricos, en la narrativa tenemos la necesidad de dar un cierre para condensar un significado en la narración. Ahora bien, White menciona que este significado busca moralizar la realidad, esto es más evidente en las películas de Oliver Stone que en *The Kennedys* (2011) y *Frost/Nixon* (2008). Esta es la transformación principal en la narrativa que se puede apreciar en los cuatro ejemplos de Historiografía Fílmica. Se pasa de una noción de lo que es “bueno” y “malo”, a ver una

⁵⁸Carr, D. (1986). Narrative and the Real World: An Argument for Continuity. *History and Theory*, 25(2), Págs.120, 126

⁵⁹White, H. (1992). *El Contenido de la Forma*. Barcelona: Paidós. Pág. 29, 35

historia más ambigua en cuanto a que los presidentes son humanos, cometen errores y se guían por sus emociones.

Si pensamos en el film tradicional, como lo expone Rosenstone, se explica la historia como una narración con un principio, desarrollo y final. Contiene un mensaje moral, por lo general optimista, y es evidente una concepción de la historia en términos de progreso. Sin importar el tema, la conclusión será casi siempre la misma: la humanidad mejora o ha mejorado. En caso de que el mensaje no sea explícito, igualmente nos dejan con la sensación de que hoy vivimos mucho mejor que antes.⁶⁰ Ahora bien, JFK pone en duda ese progreso de la humanidad, parte de su polémica se basa en que invita a cuestionar al Estado estadounidense, y preocuparse por el futuro de la democracia en Estados Unidos. Queda resaltar que el hecho de que Kevin Costner sea Jim Garrison, un actor que se ha caracterizado por ser el “bueno” o el “héroe”, parece asegurar que las injusticias serán denunciadas. El film se acerca a ser una búsqueda de la verdad por parte del personaje, más como algo personal que la verdadera dimensión de los hechos que quiere aclarar Garrison.

La autora Anne Kane menciona que vistos como metáforas, los símbolos connotan múltiples significados y evocan varias emociones asociadas con significados particulares.⁶¹ Es decir, la metáfora permite no sólo la multiplicidad de significados en el símbolo, sino que posibilita la asociación entre emociones y otros significados. Esto se puede ver más claro cuando un elemento en particular crea nostalgia. Por ejemplo cualquier referencia a la década de los sesenta crea nostalgia por los múltiples significados que ésta tiene para los estadounidenses, como momento de cambio social y político.

Si los símbolos dentro de una narración pueden significar cosas diferentes dependiendo del individuo o la audiencia, esto también implica que se pueden re-significar en un momento histórico determinado. Por ejemplo, en *Platoon* (1986) nada del film ha cambiado, pero la recepción que tuvo en el momento de su estreno cuando veteranos de la guerra de Vietnam vieron el film, será muy particular y especialmente muy diferente a la recepción que un individuo en otro momento histórico pueda tener de la película y en especial de cómo vivieron los soldados la guerra de Vietnam. Puede que el tiempo y la distancia, suavice los

⁶⁰Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes*. Pág. 50

⁶¹ Kane, A. (2000). *Reconstructing culture*. Págs.315

significados, que ya no sea tan fuerte el impacto del film, sin embargo, sin importar quien sea quien vea la película no se puede negar que se tocarán fibras sensibles.

Es claro que las narraciones son relatos cargados de códigos simbólicos. Por lo tanto las narraciones son configuraciones de sentido, por medio del cual un individuo o una comunidad logra entenderse a sí misma. Las narrativas logran evocar fuertes emociones colectivas como el orgullo, la vergüenza, la rabia y la lealtad, ya que están organizadas y ancladas a símbolos sagrados, como lo pueden ser los símbolos de una nación,⁶² o los mismos presidentes.

Un film que puede ilustrar realmente el poder de la narrativa es *Argo*(2012) de Ben Affleck. Esta película cuenta la historia detrás del rescate de seis ciudadanos estadounidenses que durante la toma de la embajada estadounidense en Irán en 1979, durante la revolución iraní, logran escapar y refugiarse en la embajada canadiense. La operación incluye la creación de una producción falsa de una película para Hollywood y con la excusa de buscar locaciones para filmar en Irán, buscan rescatar a los seis funcionarios de la embajada estadounidense. Ahora bien, el poder de la narrativa se ve claramente en la forma en que venden la historia del film que se inventan a los dirigentes iraníes les permite eventualmente rescatar a los ciudadanos estadounidenses. La forma en que venden la película falsa es haciendo que el relato significara algo para ellos, que a pesar de ser ciencia ficción, diera una buena imagen de Irán. De esta manera le dan un sentido a la narración y logran vender la historia.



13. Argo, en el fondo, poster de la película falsa

⁶² Kane, A. (2000). Reconstructing culture. Págs. 316

Si se piensa en la estructura de la narración, Andrew P. Norman, menciona que no se puede hablar de un pasado narrativamente estructurado. Esta estructura que se le da a la narrativa viene por parte del historiador, lo cual también implica que vendrá un discurso establecido defendiendo los propósitos de la narrativa. El hecho de que el pasado no tenga una estructura narrativa no implica que no sea verdad. De hecho se cuestiona la misma idea de que la narrativa puede proponer una verdad, más bien se puede pensar que las historias narrativas buscan algo diferente a una legitimidad referencial.⁶³

Tomando como ejemplo a *Frost/Nixon* (2008), este film toma un hecho real, la serie de entrevistas de David Frost a Richard Nixon en 1977, y lo inserta en un relato que permite al espectador pensar el pasado más allá de lo que el hecho histórico como tal nos presenta. La entrevista no es solamente lo que se transmitió en televisión. Todo el proceso de producción y los conflictos personales con los que se enfrentaron tanto Frost como Nixon en torno a las entrevistas, es igual de importante, y por lo tanto igual de significativo. Evidentemente este film también se tomó libertades artísticas necesarias, pero todo en busca de una coherencia.

Las narrativas históricas buscan más coherencia que certeza, de hecho a pesar de que no es pura ficción, tampoco se puede clasificar como una verdad histórica, especialmente en el cine. Es evidente que los historiadores seleccionan sus hechos y datos, y obviamente son relatos incompletos, pero esto por sí mismo no implica que el resultado sea falso o distorsionado. Continuando con el ejemplo de *Frost/Nixon*, la entrevista real tiene 28 horas de grabación, David Frost al momento de editar tuvo que seleccionar lo que para él era relevante, dejando por fuera horas de material, ya que el producto final fueron cuatro episodios de 90 minutos.

La narrativa es también la forma de acercar la historia al individuo. “El tiempo resulta humano en la medida en que se expresa de forma narrativa; a su vez, el relato es significativo en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal.”⁶⁴ De esta

⁶³ Norman, A. P. (1991). Telling it like it was: Historical Narratives on their own terms. *History and Theory*, 30(2), Págs.126-128

⁶⁴Gabilondo, A., & Aranzueque, G. (1999). Introducción. Pág. 15

manera la coherencia se logra al humanizar el tiempo y ponerlo en un relato histórico que permita entender y darle sentido al pasado. Lograr experimentar el relato, le da una identidad a la narrativa. En últimas se busca darle sentido a la experiencia.

Ahora bien retomando la idea del significado, con Frank Ankersmit se menciona la imposibilidad de descubrir el significado intrínseco de la historia, lo que más se puede decir es que el historiador da un significado. “El pasado no tiene rostro y las máscaras que hacen los historiadores es todo lo que tenemos.”⁶⁵ En el momento de representar no se necesita que el pasado tenga un significado, pero el texto histórico si tiene un significado.

El hecho histórico, las fechas y los datos, por sí solos no son suficientes. El historiador se interesa también por el cómo y el por qué ocurrieron las cosas, y poder ver lo que estos hechos significaron y significan. “De manera que lo que importa no es en verdad los hechos por sí mismos, sino su relevancia, su posición, cómo se combinan entre ellos y sus significados con relación a los demás en la construcción de explicaciones, que es de lo que se trata en última instancia.”⁶⁶ Es acá donde se evidencia la dimensión interpretativa de la historiografía. Al transformar al pasado en historia, se está transformando al pasado en patrones de significado. Jenkins asegura que a pesar de que se encuentren métodos para descubrir lo que pasó, no hay ninguno que permita establecer definitivamente lo que los hechos significaron.

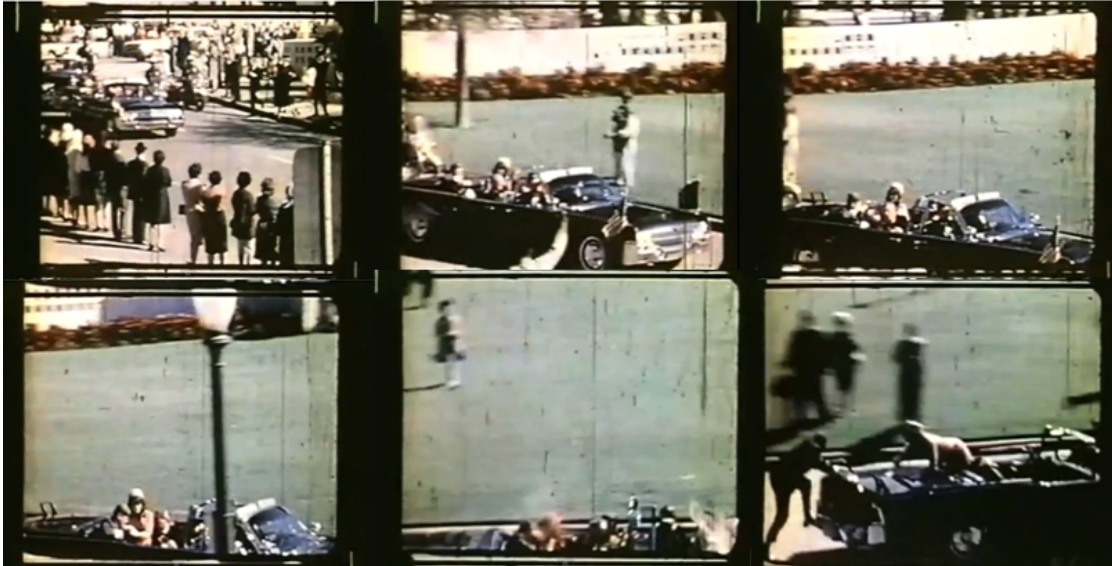
Pensemos esta última idea en relación con el cine. Así un film tenga todos los datos correctos, sea completamente fiel a los hechos o por lo menos lo más cercano posible, teniendo en cuenta las limitaciones del medio, no hay forma definitiva de establecer lo que los hechos significaron en ese momento, el cine propone posibilidades, lo máximo que se puede pretender es llegar a verdades simbólicas. Es decir, la Historiografía Fílmica propondrá ideas de lo que pudo haber significado en el momento histórico, al igual que ideas sobre lo que puede significar cuando se hizo el film.

Hay una distancia entre estos dos momentos que puede cambiar el significado. Un ejemplo es el *Zapruder Film*, esta secuencia de imágenes muestra el momento exacto en que John F. Kennedy es asesinado, pero eso es todo. Es decir, no hay duda de que lo que las imágenes

⁶⁵Ankersmit, F. (2004). *Historia y Tropología*. Pág. 198

⁶⁶Jenkins, K. (2009). *Repensar la Historia*. Pág. 42

muestran realmente sucedió, pero de ahí en adelante cualquier interpretación o significación queda en manos del historiador. Especialmente para un hecho tan controversial como lo ha sido el asesinato.



14. Zapruder Film

b) Memoria

La narración histórica está acompañada de la memoria. Toplin menciona que “La historia no es verdad, sino medio para el conocimiento, un método variable en la construcción de una memoria social.”⁶⁷ Por otro lado Marita Sturken cuenta que “Un recuerdo personal transformado en una imagen, puede adquirir un estatus histórico, y las imágenes de la cultura popular tienen la capacidad de afectar memorias personales.”⁶⁸ Permitirnos ver que más allá de una simple búsqueda por la verdad, y más bien emprender una búsqueda por el conocimiento, amplia nuestro espectro de análisis, en el cual en este momento debemos considerar a la memoria.

⁶⁷Toplin, R. B. (2002). *Reel History*. Pág. 39

“History is not truth, but a means to knowledge, a variable method in the construction of social memory.”

⁶⁸Sturken, M. (1997). *Reenactment*, Pág. 66

“A personal memory transformed into an image can acquire historical status, and the images of popular culture have the capacity to affect personal memories.”

Pierre Nora menciona que “la memoria está constantemente en nuestros labios porque ya no existe.”⁶⁹ La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es. Por otro lado la memoria es un fenómeno del presente, un lazo que nos ata al eterno presente, es un fenómeno de emociones y magia, el cual se acomoda a los hechos que sirve. De esta manera la memoria está enraizada en lo concreto, el espacio los gestos, la imagen y el objeto. Y es así como recordar se ha convertido en un asunto de reconstrucción meticulosa.⁷⁰

Nora comenta que la memoria visual funciona de manera particular, nos muestra recuerdos de otros que pueden llegar a ser interpretados como propios. Esto sucede constantemente con el cine, cuando se representan hechos históricos de los cuales no fuimos partícipes o simplemente no vivimos en tal época, el cine nos dará una imagen de ese recuerdo que será apropiado por el espectador. Muchos podrán entonces recordar la muerte de Kennedy como en *JFK* (1991), o los momentos más intensos de la vida política de Richard Nixon como en el film *Nixon* (1995).

Sturken también comenta que la memoria personal no está en la fotografía o la imagen de un film, sino que es producida por estas imágenes. Las imágenes de la cámara pueden ser vistas como tecnologías de la memoria, mecanismos por medio de los cuales podemos construir el pasado y situarlo en el presente. Tales imágenes tienen la capacidad de crear, interferir y problematizar las memorias a las que nos aferramos tanto como individuos, como nación.

Esta misma autora dice que se podría argumentar que al combinar hechos, ficción, documental y la recreación del pasado, Stone está produciendo textos dramáticos de la memoria, los cuales ejemplifican su naturaleza inestable. Las memorias están siendo constantemente escritas, actuadas y contadas nuevamente. Tal vez es mejor ver el trabajo de Stone como una escritura activa de textos de memoria, que tienen el poder de afectar la

⁶⁹ Nora, P. (1996). General Introduction: Between Memory and History. En *Realms of Memory Rethinking the French Past*. New York: Columbia University Press. Pág. 1 “Memory is constantly on our lips because it no longer exists.”

⁷⁰ Nora, P. (1996). Between Memory and History. Pág. 8

memoria, en vez de un trabajo que se inscribe a los códigos tradicionales de la narrativa histórica.⁷¹

2.3 Símbolos de una Nación

Los cuatro ejemplos de Historiografía Fílmica, además de no pretender una verdad única sobre un personaje histórico, buscan en su representación entender su simbología. Es decir, se busca entender por qué han sido estos personajes tan emblemáticos para la historia de Estados Unidos, al punto de ser considerados mitos. La insistencia de su representación en la cultura visual no es en vano ni casualidad, tiene una razón de ser. Bill Nicholls comenta que “El estatus mítico de figuras históricas no se deriva de la representación del cuerpo en otra parte, sino de su despliegue político o ético en la historia misma, y de las formas en que textos como los documentales pueden elaborar sobre ese despliegue.”⁷²

Cuando se piensa en el mito hay que tener en cuenta que rara vez este está fundado en hechos reales, es más, casi siempre estará muy alejado de la realidad. Los mitos son más bien percepciones distorsionadas de la realidad; más que hechos, muestran aspiraciones y deseos de lo que nos hubiera gustado que pasara. De esta manera los mitos sirven a necesidades individuales como establecer una identidad, crear un sentido de comunidad, apoyar valores morales, y tratar con los misterios de la creación.⁷³

a) John F. Kennedy y la mitología de Camelot

John F. Kennedy logró mantener un estatus tanto de héroe como celebridad, si bien “mientras que los héroes se les asimilan entre sí por la gran muestra de virtudes de su carácter, las celebridades se diferencian principalmente por trivialidades de la personalidad.”⁷⁴ Kennedy se convierte en mito no sólo por su carácter sino también por su personalidad, el cual fue el elemento que más lo acercó al público.

⁷¹Sturken, M. (1997). Reenactment, Pág. 66, 76

⁷²Nicholls, B. (1987). History, Myth, and Narrative in Documentary. *Film Quarterly*, 41 (1), 10-11.

“The mythic status of historical figures derives not from the representation of the body elsewhere but from its political or ethical deployment in history itself, and from the ways in which texts like documentaries can elaborate upon that deployment”.

⁷³Felkins, P., & Goldman, I. (1992). Political Myth as Subjective Narrative: Some Interpretations and Understandings of John F. Kennedy. *Political Psychology*, 14(3), Pág. 451.

⁷⁴Boorstin, D. J. (1992). *The Image*. Pág. 65 “While heroes are assimilated to one another by the great sample virtues of their character, celebrities are differentiated mainly by trivia of personality.”

John F. Kennedy, “amante del cine y de las actrices, lector y “escritor” de bestsellers, fue tanto sujeto como productor de cultura de masa estadounidense, fue el primer presidente en tener el papel principal de lo que parecía ser su propio guión.”⁷⁵ La vida de la familia Kennedy siempre mantuvo cierto glamour, aún hoy en día cuando se piensa en ellos se hace a través de un lente cinematográfico, su vida parecía de película. Y más que eso, se convierten en la familia real de Estados Unidos. Ha sido lo más cercano que este país ha tenido de una realeza. En *The Kennedys* (2011) se ve esta idea de glamour y realeza muy clara, sin embargo también busca ir más allá de lo que esa máscara presenta.

Jaqueline Kennedy fue brillante en cuanto a crear su propia imagen. Gracias a la televisión, ninguna otra cara oficial se había convertido tanto en parte de la consciencia estadounidense como lo fueron los Kennedy. Fue gracias a una entrevista exclusiva con Theodore White para la revista *Life*, que poco después del asesinato del presidente, se nombró al régimen de los mil días de Kennedy en honor al musical de Broadway, *Camelot*.⁷⁶

"A pesar de que él cultivó su imagen y pulió su estrellato, JFK fue evocado en Broadway, imitado por los cómicos de televisión, glorificado en el cine. Brando y Sinatra eran sus compañeros. Jóvenes actores lo tomaron como un modelo. No sólo Hollywood dramatizaría las aventuras del joven John F. Kennedy, pero la Oficina Oval en sí era ahora un mini estudio de la realidad que había sido manipulada para documentar aventuras del Presidente.”⁷⁷

⁷⁵Hoberman, J. (2005). *The Dream Life, Movies, Media and the Mythology of the Sixties*. New York: The New Press. P.37

“*Watcher of movies, lover of actresses, reader (and “writer”) of bestsellers, John F. Kennedy was both subject and producer of American mass culture- the first president to cast himself as leading man in what often appeared to be his own script.*”

⁷⁶Hoberman, J. (2005). *The Dream Life*. Págs. 40, 55

⁷⁷Hoberman, J. (2005). *The Dream Life*. Pág. 67

“*Even as he cultivated his image and burnished his stardom, JFK was evoked on Broadway, mimicked by television comics, glorified in the movies. Brando and Sinatra were his peers. Young actors took him as a model. Not only would Hollywood dramatize the adventures of the Young JFK but the Oval Office itself was now a mini reality studio that had been rigged to document the President's escapades.*” Latraduccionespropia.



15. John F. Kennedy y Jackie Kennedy para la revista Life

La mitología del Rey Arturo y sus caballeros de la mesa redonda acompaña la imagen que se ha creado sobre John F. Kennedy. Lo que llama la atención de este relato es la posibilidad de mejorar la humanidad por medio de la interacción de fuerzas políticas y sociales que permitan superar intereses individuales y dé como resultado la fundación de la ciudad del Rey Arturo, Camelot. El mito de Arturo es uno de los pocos mitos occidentales en donde se forma una sociedad civilizada. La significación política de este mito se basa en la idea de que Camelot depende del esfuerzo humano.⁷⁸ Varios presidentes se han pronunciado insistiendo que esta es la meta para los ciudadanos estadounidenses. Camelot representa una fe casi sagrada en la posibilidad del regreso a una sociedad buena, una fe que une a los ciudadanos en momentos de crisis.

Camelot provee contexto abundante para un mito que incluye un estilo de vida de realeza, galantes caballeros, y búsqueda por la verdad y la justicia. Sin embargo puede haber otros usos del mito en donde los Kennedy intentan manejar eventos e imágenes para sus propios propósitos políticos.⁷⁹ A pesar de todo, la muerte de Kennedy fue la muerte de la promesa de un futuro mejor, desde entonces la nación estadounidense quedó en manos de unos

⁷⁸Young, C. C. (1985). Goodbye to Camelot. *The English Journal*, 72(2), pág. 54

⁷⁹Felkins, P. & Goldman, I. (1992). Political Myth as Subjective Narrative. Pág. 448

pocos que no se identifican con el pueblo estadounidense. Se puede pensar que Kennedy significa más como mito que como hombre. El mito de Camelot se hace mucho más presente en *JFK* (1991) que en *The Kennedys* (2011), ya que evidentemente en *JFK* se quiere transmitir la idea de que Kennedy sí hubiera cambiado el curso de la historia estadounidense, y que en sus manos sí había grandeza.

La idea general que se tiene de los Kennedy como estrellas de cine está fundada en las múltiples apariciones en televisión, su manera de tratar a la prensa para quienes Jack siempre estaba preparado, además en varios documentales donde por primera vez se mostró al público la Oficina Oval y la Casa Blanca.

La fama y popularidad de Kennedy realmente se ha sentido después de su muerte. Su presidencia fue corta, sus logros también, pero fue su asesinato, la polémica, la paranoia y la controversia en torno a éste, lo que lo convirtió en un mito. Todo esto acompañado con una promesa de un mundo mejor. Kennedy fue una celebridad en una época de constante amenaza de guerra nuclear. Por lo cual se convirtió en un símbolo de esperanza y paz. Y es así como se ha mantenido en la memoria colectiva.

Parte de su mitología se basa en la idea de que Kennedy no ha muerto. Ésta idealización del personaje, casi irracional, ha llevado a que aparezca gran cantidad de historias, casi de ciencia ficción, donde Kennedy está vivo. Teorías sobre secuestros, vida solitaria en una isla en el Mediterráneo, o hasta que está en un hospital en estado vegetativo. Una de las razones detrás de estas supuestas teorías es que el pueblo estadounidense podría quedar en shock al ver a su héroe en el deplorable estado que supuestamente estaba, no lo soportarían.⁸⁰

Sin importar la locura de las historias, la gente quería y esperaba que Kennedy no hubiera muerto. Y en caso de creer que sí había muerto, estaban seguros que había sido a causa de un acto de traición, ya fuera por parte de la CIA, del FBI, de los cubanos o hasta de Clay Shaw. Sea lo que sea que realmente sucedió, la mayoría de los estadounidenses creían que Estados Unidos sería muy diferente si no hubieran asesinado a Kennedy. Vietnam no se

⁸⁰ Rosenberg, B. A. (1976). Kennedy in Camelot: The Arthurian Legend in America. *Western Folklore*, 35(1), Págs. 53-57

hubiera convertido en una trampa para estadounidenses y las calles no hubieran ardido en protestas.⁸¹ Lo idealizaron porque no querían ver más estragos de la guerra.

Todas estas historias refuerzan la idea o memoria de un pasado perfecto que en realidad no sucedió. Creer que no había muerto es una manifestación de respeto en el borde de la adoración. Han sido estas historias las que lo han posicionado en un pedestal para los estadounidenses. Pero hay que tener en cuenta varios puntos sobre la administración de Kennedy. Como el hecho de que no hubo una transformación social y económica, si bien se puede dar evidencia de sus intenciones, es con la administración de Lyndon B. Johnson que con sus planes para la Gran Sociedad americana, se ven cambios.

También se puede pensar que Kennedy alteró la misma manera en que se ve la presidencia. Sus sucesores tendrán que mantener los estándares impuestos por Kennedy, su retórica, sus brillantes conferencias de prensa, lo atractiva que era la Primera Familia, su sentido de estilo, y sus esfuerzos por imponer un tono particular en la cultura americana. Kennedy hacía que la gente se sintiera bien del hombre que tenían en la Casa Blanca, principalmente por su habilidad de crear imagen. Y especialmente hacer creer al público que ellos lo conocen tan bien como él mismo se conoce.⁸²

La forma en que se cuenta la historia del presidente, o por lo menos la imagen que se crea de él, varía de *JFK* (1991) a *The Kennedys* (2011). En la serie, el mito de Camelot ya no tiene tanto peso, porque la importancia del relato no recae solamente sobre él, como si sucede en *JFK*, ni se insiste en la idea de Kennedy sea un héroe, sino que lo significativo va más hacia las relaciones de toda la familia. Se trata de mostrar porque la familia de los Kennedy ha sido vista y tratada como celebridades y como realeza, más que cualquier pretensión de cambiar el mundo, fue un interés por la vida privada e íntima de una de las familias más influyentes políticamente en Estados Unidos.

b) La caricatura de Nixon

Nixon llega a la presidencia en un momento histórico muy particular, era el fin de la década de los sesenta. Una década marcada por la Guerra de Vietnam, las protestas, la lucha por

⁸¹Parmet, H. S. (1990). The Kennedy Myth and American Politics. *The History Teacher*, 24(1), Pág. 33

⁸²Parmet, H. S. (1990). The Kennedy Myth. pág. 38

los derechos civiles, la conquista del espacio, la Guerra Fría, Woodstock, y el trauma del asesinato de dos Kennedys, Jack y Bobby.

Muchas de las acciones de Nixon, incluso antes de Watergate, fueron fuertemente criticadas por el pueblo estadounidense. La promesa de retirarse de Vietnam en su primer año de mandato se disolvió con la invasión ilegal de Camboya, que impulsó a que miles de estudiantes protestaran en las principales universidades del país, a lo que Nixon respondió con violencia, dando como resultado la muerte de cuatro estudiantes en Kent State University.

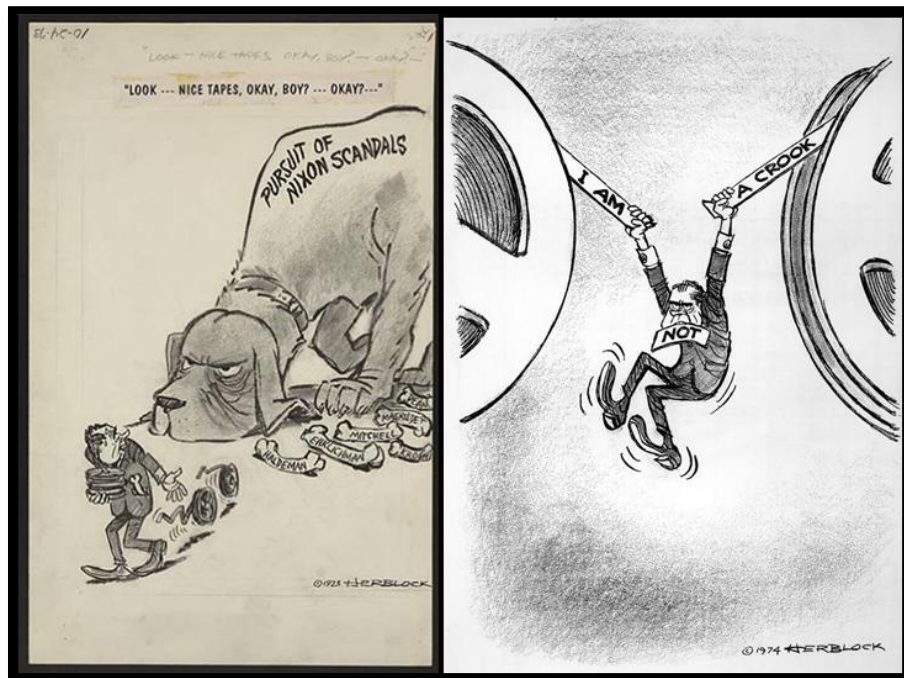
Mientras que por un lado Kennedy es mitificado como realeza, la simbología de Richard Nixon es muy diferente. Como ya se mencionó, Kennedy fue un presidente que trató de acercarse al pueblo estadounidense, ya fuera literalmente invitándolos a la Casa Blanca con la transmisión de *A tour of the White House*, o dándoles un sentido de pertenencia con su país, con su famoso discurso “*Ask not what your country can do for you, ask what you can do for your country*”. Lo que Kennedy logra es que los estadounidenses se sintieran identificados. No se puede negar que el tono de glamour que rodeaba a la familia Kennedy ayudó mucho. Con el asesinato del presidente se pierde esa conexión entre el gobierno y el pueblo estadounidense. Una conexión que ni Lyndon B. Johnson y muchos menos Nixon pudieron entablar. De ahí en adelante todos los presidentes estarían a la sombra de Kennedy, y se medirían de acuerdo a la imagen de Kennedy.



16. Anthony Hopkins interpretando a Richard Nixon

Nixon está a la sombra de Kennedy desde las elecciones de 1960, donde tras los famosos debates televisados en los que Nixon es visto como un hombre inseguro, con sudor en el labio, es derrotado por el joven y atractivo Kennedy. La rivalidad entre estos dos personajes se mantiene incluso luego del asesinato de Kennedy. Esto se siente en ambas películas, aunque más en *Nixon* (1995) que en *Frost/Nixon* (2008). Anthony Hopkins realmente representa a un hombre acomplejado y paranoico ante la idea de nunca será tan amado y apreciado por toda la nación como lo fue Kennedy.

Mientras que Kennedy evocaba grandeza y heroísmo, Nixon provocaba burlas y odio. Nixon fue uno de los presidentes al que más caricaturas se le han hecho. Incluso desde antes de ser presidente. En 1948, el caricaturista Herbert Bloch, más conocido como Herblock, del *Washington Post* lo dibujó por primera vez, mostrándolo a él al lado de otros dos congresistas vestidos de puritanos quemando la Estatua de la Libertad como si fuera una bruja.⁸³ A lo largo de la vida política de Nixon, Herblock acompañó a Nixon con una fuerte crítica a través de sus caricaturas. Lo interesante será ver el peso de estas caricaturas en la imagen que tuvo el público estadounidense de Nixon.

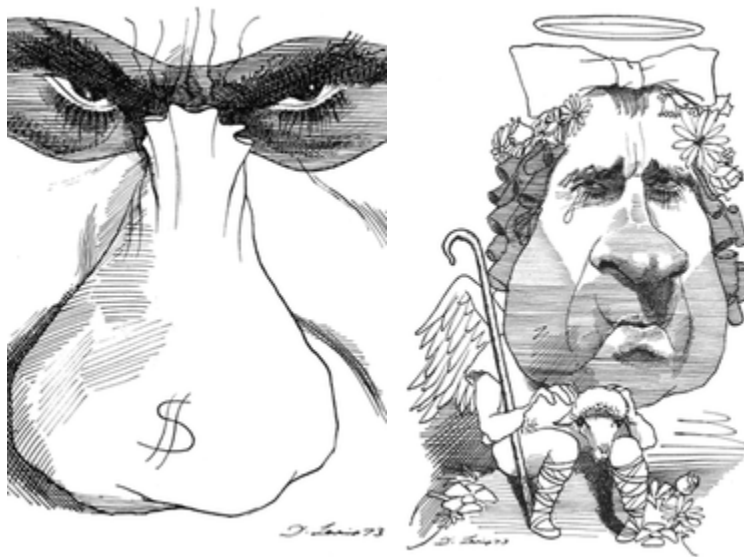


17. Caricaturas de Herbert Bloch (1974)

⁸³Whitfield, S. J. (1985). Richard Nixon as a Comic Figure. *American Quarterly*, 37(1).Pág. 115

Nixon no ha sido reconocido en particular por su sentido del humor, de lo cual se aprovechaba cualquiera que lo caricaturizara. Por otro lado el ingenio y sentido del humor de los Kennedy siempre fue reconocido. Nixon no sólo fue ridiculizado y criticado en las caricaturas, tanto en televisión como en radio se hicieron famosas las imitaciones que se hacían del presidente que poca gracia demostraba.

Desde los comienzos de su carrera política se notaba lo poco atractiva que resultaba su personalidad, sin embargo el público no lo conocía bien aún. Es con el escándalo de Watergate que todos los rasgos, especialmente los peores, de la personalidad de Nixon salen a relucir, y es por medio de la sátira que se llega a conocer al personaje. Realmente no importaba que tanto éxito tuviera como hombre político, es notable el poco afecto que generó entre sus asociados y admiradores.⁸⁴ Esta es la imagen que se retrata en las dos películas. Ambas representaciones del presidente están determinadas por el escándalo de Watergate, esa imagen de derrota y vergüenza en torno al presidente ha sido el elemento característico de su personaje.



18. Caricaturas de Richard Nixon por David Levine (1973)

Otro caricaturista que se empeñó en representar a Nixon fue David Levine, quien con una forma particularmente maléfica de representar a Nixon, logró crear una imagen aterradora

⁸⁴Whitfield, S. J. (1985). Richard Nixon as a Comic Figure. Pág. 121

del presidente. Watergate dio gran material no sólo a este caricaturista, sino a muchos otros que no desaprovecharon la oportunidad de acusar públicamente a Nixon o *Tricky Dick* como se le llamaba en esa época. La indignación fue lo que más impulsó a todos aquellos que satirizaron a Nixon. No fue la entrada ilegal a la sede del partido demócrata, ni las violaciones a las libertades civiles, ni sus políticas como el bombardeo ilegal a Camboya, fue el enorme esfuerzo puesto en ocultar y mentir sobre estas acciones. Eso fue lo que indignó a todo el país, y es esto lo que se evidencia en toda representación que se hace de Nixon luego de Watergate, que se puede evidenciar claramente en *Frost/Nixon* (2008) donde se juzga a Nixon por sus acciones y se le exige que reconozca sus errores y delitos.

Conclusión

Si bien no hay forma de encontrar la realidad de los hechos en la narración, lo mejor que podemos hacer es encontrar los significados dentro del relato. El cine como narración histórica se encuentra cargado de símbolos y significados que pueden ayudar a entender un momento histórico y su importancia en el presente. Cada film tendrá sus significados particulares expresados en la narración.

Tanto las tres películas como la serie están creando ideas particulares de los presidentes. Kennedy y Nixon serán reconocidos por las imágenes que el cine presenta. Por lo tanto antes de ver minuciosamente la reconstrucción histórica del film, es más interesante ver en *JFK* (1991) por qué es tan importante murió siendo un héroe porque “hubiera” acabado con la guerra en Vietnam. *The Kennedys* (2011) llama la atención por que explora más allá de su condición de héroe, su condición de celebridad y hombre de familia. *Nixon* (1995) crea todo un perfil psicológico del personaje, mientras que *Frost/Nixon* (2008) se enfoca en la disculpa que el país esperaba algún día recibir.

La idea de ver a estos presidentes como símbolos de una nación es ver que en los films estas ideas permanecen, a pesar de que la forma de contarlos sea diferente. Las narraciones cambian, las historias sobre Kennedy y Nixon son variadas, las formas de representar a los personajes pueden ser también diferentes, pero no se puede evitar ver que lo que significan a lo largo del tiempo, poco ha cambiado. Incluso si el mito se encuentra alejado de la realidad, este es el que permanece.

CAPÍTULO 3

III. DE VIETNAM A IRAQ: DEL CINE A LA IDENTIDAD NACIONAL

Introducción.

Una de las ideas principales tanto de Marc Ferro como de Pierre Sorlin es que el cine es un reflejo de la sociedad en que se produjo. Para Ferro al cine se ve como objeto de análisis crítico, documento histórico y agente de la historia. Mientras que para Sorlin el cine debe ser visto como prácticas significantes, estudiándolas desde la relación entre la manera en que expresan una ideología y la sociedad en la que está inmersa. De esta manera el cine que reconstruye el pasado hace referencia más a la sociedad en que fue producido y a su contexto, que al mismo hecho histórico que pretende reconstruir. Esta idea será la base para este capítulo ya que los films *JFK* (1991), *Nixon* (1995), *Frost/Nixon* (2008), y la serie *The Kennedys* (2011) revelan gran cantidad de elementos del momento histórico en que fueron realizadas, además del relato histórico que cuentan.

Oliver Stone realiza *JFK* y *Nixon* a comienzos la década de los noventa, mientras que Ron Howard y Jon Casar realizan *Frost/Nixon* y *The Kennedys* finalizando la primera década del siglo XXI. Las cuatro producciones están centradas en hechos que sucedieron en las décadas de los sesenta y setenta, sin embargo dependiendo del momento en que fueron producidas se ven representaciones diferentes de los presidentes así como implicaciones diferentes en la sociedad que las recibió.

Este capítulo pretende buscar las relaciones entre los hechos históricos de la historia reciente estadounidense que pudieron haber influido en los ejemplos de Historiografía Fílmica mencionados. Si bien se mencionaran las tres películas y la serie, se hará un mayor énfasis en *JFK* permitiendo un análisis más detallado. El capítulo se enfocará en los hechos históricos desde la Guerra de Vietnam hasta la Guerra en Iraq. Principalmente se quiere mostrar cómo la concepción de la guerra de los estadounidenses desde Vietnam se ha repetido en conflictos posteriores y se hace evidente en la Historiografía Fílmica

mencionada, revelando, de igual manera, un sentido de identidad nacional, y las diferentes formas en que se ha representado en la narrativa histórica dentro del cine.

3.1 Historia reciente e ideología

Curiosamente la historia más reciente es la que menos conocemos, y ha sido el cine quien se ha apropiado la tarea de acercarnos a nuestro pasado más reciente. No se puede dejar de lado que al momento de pensar la Historiografía Fílmica como un documento sobre el pasado, este documento también nos está hablando sobre el presente. Tanto el momento en que se hizo el film, como el momento presente en que lo vemos. De esta manera la forma en que vemos el pasado en el cine está impulsada tanto por nuestras propias visiones del presente como por aquellas del realizador al momento de hacer el film.

François Hartog menciona que “El modo de ser del pasado es el de su surgimiento en el presente, pero bajo el control del historiador.”⁸⁵ De esta manera podemos pensar que vemos el pasado de la manera en que nos aparece en el presente, y no podemos negar que nos encontramos el pasado constantemente en el presente; el cine es un medio que permite relacionar ambos momentos.

Para el autor Keith Jenkins la historia nunca es para sí misma, siempre es para alguien, por lo que el autor determina que la historia es una construcción ideológica. Por lo tanto “todos los que, de una forma u otra, están afectados por las relaciones de poder, constantemente la reelaboran y reordenan; porque los dominados, al igual que los dominantes, tienen interpretaciones del pasado con las que legitimar sus prácticas, interpretaciones que han de ser excluidas, como si fueran incorrectas, de la agenda del discurso dominante.”⁸⁶ Esta cita evidencia que la historia como instrumento de legitimación funciona para quien tiene el poder de aplicarla de tal manera. De hecho no se puede negar que Estados Unidos ha utilizado su historia nacional para legitimar sus acciones, especialmente en el ámbito de la política internacional.

Pierre Sorlin considera al film como expresiones ideológicas que participan en la reelaboración y en la difusión de la ideología en la sociedad y se enfoca en encontrar allí

⁸⁵Hartog, F. (2007). *Regímenes de Historicidad*. Pág. 151

⁸⁶Jenkins, K. (2009). *Repensar la Historia*. Págs. 23,25

ciertas percepciones sobre la representación y sobre las mentalidades de una época o de una zona cultural.⁸⁷ De igual manera, Sorlin explica la razón de esta relación entre la sociedad y el cine de la siguiente manera:

“Un film no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y otros no), y después una retribución; reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medio del que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste.”⁸⁸

De igual manera Sorlin comenta que “Lo que encontramos en el cine es una proyección, una presentación construida, lo contrario de una imagen ingenua. El film pone en escena al mundo y, al hacerlo, es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología.”⁸⁹ Entonces si se piensa el cine como un lugar para la ideología, se puede pensar en la definición de Louis Dumont de este concepto. Se le llama “ideología” al conjunto de ideas y valores –o representaciones- comunes en una sociedad, o corrientes en un medio social dado. La ideología es en cada caso un conjunto social de representaciones.⁹⁰ Por otro lado si se ve la definición de Louis Marin de “representación”, representar constituye la identidad de lo que es representado, se identifica la cosa representada como tal. Esta auto-representación construye su identidad y le da un valor legítimo.⁹¹ Es así como podemos relacionar los tres conceptos ideología, representación e identidad, y verlos desarrollarse en el cine.

Por lo tanto, de acuerdo con los dos autores, la ideología es vista como un conjunto de representaciones, mientras que la representación le da identidad a lo que está representando. Traducido esto al cine, a lo que se quiere llegar es que en el cine al representar, ya sea personajes o momentos históricos, se hace bajo cierta influencia ideológica, y consecuentemente, por el mismo hecho de ser representados, se les otorga una identidad particular. Ahora bien será una identidad que el espectador puede adoptar o no. En últimas, el cine permite evidenciar rasgos de lo que se puede llamar identidad estadounidense.

⁸⁷Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine*. Pág. 62

⁸⁸Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine*. Pág. 170

⁸⁹Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine*. Pág. 252

⁹⁰Dumont, L. (1982) *Homo Aequalis Genesis y apogeo de la ideología económica*. Madrid: Taurus. P. 28

⁹¹Marin, L. (2001). *On representation*. Stanford, California: Stanford University Press. Pág. 352

Alfonso Mendiola menciona que “La *historiografía* vincula a la historia con *su pasado*, esto es, con la historia de la historia; la *investigación histórica* con su futuro; y, por último, la construcción de *identidades colectivas* que realiza lo relacionan con el *presente* de la sociedad.”⁹² De esta manera podemos pensar que la construcción de identidades en la historiografía se da en el presente, es precisamente este punto el que se busca encontrar con el cine histórico.

Este trabajo no pretende determinar qué es la identidad nacional estadounidense, no obstante, es posible observar elementos clave en el cine y específicamente en la Historiografía Fílmica mencionada. Se puede decir que la identidad de un país se halla en la forma en que se identifican sus ciudadanos respecto a ese país; acá podemos ver elementos como su particular imperialismo, la insistencia en el sistema capitalista, la imposición de la democracia y un desbordante patriotismo, así como un fuerte rechazo a todo lo que es anti-estadounidense.

La historia reciente tiene un fuerte componente de controversia porque precisamente es a esta historia a la cual el lector o la audiencia incluye su propio conocimiento y entendimiento del hecho, el cual muchas veces puede no estar de acuerdo con lo que se ha escrito sobre el tema. Es por esto también que muchos evitan tocar temas tan recientes.⁹³ Después del 11 de septiembre quienes directa o indirectamente lo vivieron tendrán una opinión o visión propia sobre el ataque, sobre el terrorismo, sobre el Islam, sobre el fundamentalismo y sobre las tendencias imperialistas de Estados Unidos. Estas pueden ser opiniones que pueden ser polémicas por la cercanía que se tiene con los hechos, de igual manera se puede considerar historia reciente desde Vietnam, sin embargo esto puede variar.

El autor James W. Lowen comenta que “El pasado reciente es la historia con el mayor impacto inmediato en nuestras vidas hoy.”⁹⁴ Los historiadores tienden a decir que si estamos muy cerca al hecho histórico del cual se habla es difícil dar un paso atrás y verlo en perspectiva, verlo en todo su contexto. A medida que aparece nuevo material documental o

⁹²Mendiola, A. (2000). El Giro Historiográfico. Pág. 524

⁹³Loewen, J. W. (1996). *Lies my teacher told me, everything your American History textbook got wrong*. New York: Touchstone. Pág. 239

⁹⁴Loewen, J. W. (1996). *Lies my teacher told me*. Pág. 241

que las consecuencias de las acciones se aclaran con el pasar del tiempo, podemos alcanzar una valoración más “objetiva”. Sin embargo, si aceptamos la dificultad de alcanzar tal objetividad, sea de un hecho lejano o cercano, es posible librarse de este problema, teniendo en cuenta que a medida que pasa el tiempo también se pierde información.⁹⁵

3.2 Oliver Stone y la década de los noventa

a) *La herencia de la Guerra Fría*

JFK (1991) aparece en un momento muy particular para la historia estadounidense, durante la década anterior a su estreno en 1991, la política estadounidense está al mando del presidente Ronald Reagan, veterano actor de Hollywood. El autor Michael Rogin menciona que esta época con Reagan como presidente de los Estados Unidos, fue un período entre la fusión de política y conspiración, y la confusión entre la política y el hacer ficción de los medios visuales.⁹⁶ Si hay algo particular en *JFK* son las teorías de conspiración y la evidente paranoia que se mantiene a lo largo de todo el film, la cual puede ser considerada como uno de los elementos más significativos que dejó la Guerra Fría.

Marita Sturken también habla sobre la paranoia en *JFK*. Para la autora, “Stone ha tenido un impacto significativo en el entendimiento de la cultura estadounidense de finales del siglo XX por medio de una serie de docudramas que relevaron la historia estadounidense por el lente de la teoría de conspiración y la paranoia.”⁹⁷ Si bien *JFK* trata el tema de la conspiración en los años sesenta, el film aparece al poco tiempo de terminada la Guerra Fría. La década de los ochenta fue ciertamente un momento histórico empapado de conspiraciones y paranoia, propiciadas por el gobierno, frente a una posible guerra nuclear. Justo al momento de acabar la amenaza es estrenado un film sobre uno de los presidentes más queridos de la historia de Estados Unidos, desenmascarando supuestamente una de las más grandes conspiraciones de la Guerra Fría: *JFK* de Oliver Stone.

⁹⁵Loewen, J. W. (1996). *Lies my teacher told me*. Págs. 249-250

⁹⁶Rogin, M. (1992). *JFK: The Movie*. *The American Historical Review*, 97 (2). Pág. 500

⁹⁷Sturken, M. (1997). Reenactment, Fantasy and the Paranoia of History: Oliver Stone's Docudramas. *History and Theory*, 36 (4), Pág. 64

“*Oliver Stone has had a significant impact on popular understanding of American culture in the late twentieth century through a series of docudramas, which reread American history through the lens of conspiracy theory and paranoia.*”

Sturken menciona un paso de varias fases de optimismo hacia los miedos de la Guerra Fría, desde la desilusión de la década de los sesenta a una cultura a finales del siglo XX en la cual las teorías de conspiración forman una narración primaria. Es una paranoia específicamente sobre cómo se está contando la historia, se sospecha no sólo de potenciales fuerzas oscuras en la sociedad estadounidense sino también de las narrativas de la historia oficial.⁹⁸ Ya no se habla sólo de enemigos externos como el comunismo, la Unión Soviética, y más recientemente el terrorismo internacional, sino también de un enemigo interno que muy bien podría ser el gobierno. De esta manera, la historia ha sido releída y vuelta a contar en retrospectiva por medio del lente de la conspiración.

La paranoia de alguna manera no era injustificada, o mejor dicho era entendible teniendo en cuenta que “Generaciones enteras crecieron bajo la amenaza de un conflicto nuclear global que, tal como creían muchos, podía estallar en cualquier momento y arrasarse a la humanidad.” Eric Hobsbawm comenta que si bien durante la Guerra Fría la posibilidad de una guerra nuclear era inminente, ambas potencias –Estados Unidos y la Unión Soviética– se abstuvieron de usar este tipo de armamento. Finalmente ambas potencias sobrevivieron a la amenaza nuclear y más bien usaron como recurso al arma atómica con finalidades negociadoras, adicionalmente en Estados Unidos se usaba para reforzar la confianza de que el otro tampoco quería la guerra. “Esta confianza demostró estar justificada, pero al precio de desquiciar los nervios de varias generaciones.”⁹⁹ Un ejemplo de esto fue claramente la Crisis de los Misiles, que por pocos días se estuvo al borde de entrar en una guerra innecesaria.

Pero fueron acciones en búsqueda del enemigo interior lo que más afectó a la gente. El senador Joseph McCarthy promulgó una irracional caza de brujas anticomunista, un período conocido como “maccarthismo”, del que también fue partícipe J. Edgar Hoover el director y fundador del FBI. Se empeñaron en buscar simpatizantes comunistas dentro del mismo gobierno y en las altas esferas sociales, como Hollywood. El mismo Ronald Reagan en sus años como actor, se sumó a esta cacería en Hollywood.

⁹⁸Sturken, M. (1997). *Reenactment, Fantasy and the Paranoia of History*. Pág. 64

⁹⁹Hobsbawm, E. (2010). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica. Págs. 230- 234

Según McCarthy, en el Departamento de Estado hubo cientos de comunistas, pero en realidad no había prueba alguna que demostrara tal acusación. El film *Good Night and Good Luck* (2005) ilustra esta época específica, haciendo énfasis en una particular caza a los periodistas. El film recrea un periodo de miedo, no sólo el miedo al comunismo como enemigo externo, sino el miedo a ser tildado de comunista y por lo tanto un miedo al mismo gobierno.

Para Hobsbawm el tono apocalíptico de la Guerra Fría viene enteramente de los Estados Unidos. De hecho el espíritu de cruzada en el enfrentamiento internacional entre las potencias viene de Washington. “la cuestión no era la amenaza teórica de dominación mundial comunista, sino el mantenimiento de la supremacía real de los Estados Unidos”¹⁰⁰ Es decir se buscaba infundir miedo para mantenerse como superpotencia mundial. Con la desintegración de la Unión Soviética y el fin de la Guerra Fría el terrorismo pasó a ocupar el lugar del comunismo como justificación de la expansión estadounidense. “La amenaza del terrorismo era real, pero fue magnificada hasta la histeria, y dio cobertura a acciones militares excesivas en el exterior, y a la restricción de las libertades civiles en el interior.”

¹⁰¹ De la Guerra Fría a la guerra contra el terrorismo las circunstancias no cambiarían significativamente, se mantiene una constante atmósfera de amenaza.

Sturken ve el asesinato de John F. Kennedy como el primer momento en la pérdida de la inocencia de Estados Unidos. Se ha convertido en mito como el momento cuando el país pasó de una nación de promesas, buenas intenciones y optimismo jovial a una de cinismo, violencia y pesimismo. La fuerza primaria de esta narrativa involucró el establecimiento de un estado anterior de inocencia. Esta necesidad de mantener una idea de una inocencia nacional originaria intacta creó el escenario tanto para la nostalgia como para la paranoia sobre cómo esa inocencia se perdió.¹⁰² Esta idea de la inocencia de Estados Unidos, según Rogin la relaciona con lo que menciona Jim Garrison sobre que el gobierno infantiliza a los ciudadanos al ocultarles la verdad.¹⁰³

¹⁰⁰Hobsbawm, E. (2010). *Historia del Siglo XX*. Pág. 240

¹⁰¹Zinn, H. (2007). *Sobre la guerra, La paz como imperativo moral*. Barcelona: Debate. Pág. 212

¹⁰²Sturken, M. (1997). *Reenactment, Fantasy and the Paranoia of History*. Pág.72

¹⁰³Rogin, M. (1992). *JFK: The Movie*. Pág. 503

Es evidente la paranoia en la que se basa *JFK* (1991), sin embargo, teniendo en cuenta el ambiente de conspiración y paranoia que se vivía, queda la posibilidad de que el asesinato de Kennedy haya sido parte de una operación secreta del gobierno, de hecho estas no eran extrañas para la época, entre los que se encuentran actos, como lo menciona Rogin, los golpes de estado patrocinados por la CIA para derrocar a Jacobo Arbenz en Guatemala y a Muhammad Mussadiq en Irán; las operaciones del FBI, Inteligencia Militar y la CIA contra disidentes domésticos; el caso de Watergate; y el caso de Irán y la *Contra*.¹⁰⁴

Por otro lado, hay varios actores en este conflicto que querían a Kennedy muerto. Podía ser una venganza de Cuba por los intentos de asesinato a Castro, o en otras versiones se proponen lazos entre exiliados cubanos anticastristas, el enredo entre los cubanos exilados, la mafia y Kennedy, y gente de la burocracia de seguridad nacional, la familia del depuesto presidente sur vietnamita Ngo Dinh Diem quien fue asesinado en un golpe de estado promovido por Kennedy.

Sin embargo, el argumento de Oliver Stone en *JFK* (1991) es que la razón del asesinato del presidente es su intención de retirada de Vietnam, la cual afectaría profundamente al complejo militar-industrial estadounidense. Por lo tanto los asesinos del presidente estarían dentro del mismo gobierno estadounidense. A este respecto Noam Chomsky no cree razonable basar la tesis de los autores del asesinato en el supuesto de que Kennedy planeaba o pensaba retirarse de la guerra.

“La creencia de que JFK podría haber respondido de otra manera, a medida que las proyecciones optimistas de 1962-1963 se iban derrumbando, es un acto de fe, basado solamente en la creencia de que el presidente poseía cierta cualidad espiritual ausente en todos los que le rodeaban, y que no dejó ninguna huella detectable.”¹⁰⁵

Si bien ya se ha dicho, las razones de la muerte de Kennedy quedan aún inconclusas. Es interesante ver que ni en *The Kennedys* (2011) ni en *Frost/Nixon* (2008) se está buscando establecer verdades absolutas, se dejan preguntas abiertas, se muestra a la historia como ambigua y más aun se reconoce que es prácticamente imposible establecer *realmente* lo que

¹⁰⁴Rogin, M. (1992). *JFK: The Movie*. Pág. 502

¹⁰⁵Chomsky, N. (1994). *Repensando Camelot John F. Kennedy, la guerra de Vietnam y la cultura política de EE.UU.* Madrid: Libertarias. Pág. 150

pasó. La razón de que en el film y la serie realizados después de la guerra en Iraq tengan una visión diferente hacia la búsqueda de la verdad histórica, sólo nos permite especular que tal vez en un momento histórico en que la gente se ha acostumbrado a ser engañados por el gobierno, a no saber realmente lo que está sucediendo al otro lado del mundo donde las tropas estadounidenses se empeñan en ganar guerras irrazonables, la búsqueda de la verdad sobre el pasado tal vez resulte algo utópico.

b) 1980's: la década de Ronald Reagan

El periodo en que Ronald Reagan estuvo en la presidencia fue muy particular y dejó varios rezagos. Su atractivo electoral viene de su mezcla de conservatismo económico, tradicionalismo moral y populismo patriótico.¹⁰⁶ Hay que tener en cuenta que el país venía de una década de desprestigio gracias al escándalo de Watergate y la dimisión de su cargo de Richard Nixon en 1974. Sumándole los dos presidentes siguientes, Gerald Ford y Jimmy Carter, considerados “insignificantes” por Hobsbawm, dejan en la clase política un sentimiento de derrota e impotencia.¹⁰⁷

Reagan llega a la presidencia en 1980, con un afán entendible de superar esa época de humillación, su política se enfocó en demostrar su supremacía e invulnerabilidad incontestable de los Estados Unidos con gestos de fuerza militar contra blancos fáciles. Entre ellos la invasión del Líbano en 1982 y Granada en 1983. Estas invasiones aparentemente sin más razón que mostrar su poderío como nación, tratando de sobreponerse del sentimiento de derrota que dejó Vietnam. Esta idea se mantiene presente en cada conflicto en los que interviene los Estados Unidos a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. No es sólo Vietnam la fuente de las decepciones, Estados Unidos se mostró incapaz de destruir el régimen de Castro, a los sandinistas y al movimiento revolucionario de El Salvador.

Cuando Ronald Reagan llega a la Casa Blanca, en Nicaragua se estaba dando una revolución, donde los sandinistas derrocaron la dinastía de los Somoza quienes fueron apoyados por Estados Unidos. “Los sandinistas – una coalición de marxistas, curas de

¹⁰⁶Sandbrook D. “American Politics in the 1990's and 2000's” En Halliwell, M., & Morley, C. (Edits.).(2008). *American Thought and Culture in the 21st Century*.Edinburgo: Edinburgh University Press. P.33

¹⁰⁷Hobsbawm, E. (2010). *Historia del Siglo XX*. Pág. 251

izquierda y una amalgama de nacionalistas”,¹⁰⁸ como los define Howard Zinn, buscaban realmente el beneficio del pueblo con tierras, educación y salud. Sin embargo la administración de Reagan los consideró una “amenaza comunista”, que desafiaba su control sobre Centroamérica. De esta manera emprenden una guerra secreta ordenando a la CIA que organizara una fuerza contrarrevolucionaria (la *contra*). En varias ocasiones el gobierno negó estar involucrado en lo que sucedía en Nicaragua. El Congreso declaró ilegal que Estados Unidos preste apoyo directo o indirecto a las operaciones militares en Nicaragua. La administración de Reagan ignoró esta ley y buscó otros medios para financiar a la *contra* secretamente.

En 1986 se supo que Estados Unidos vendió armas a Irán, supuestamente un enemigo, y a cambio Irán prometió poner en libertad rehenes americanos en manos de extremistas musulmanes en el Líbano. A pesar que desde entonces es política de los Estados Unidos no negociar con terroristas. Se le añadió también que los beneficios de estas ventas de armas se estaban enviando a la *contra* nicaragüense para comprar armas.¹⁰⁹ Sin duda fue un escándalo pero no de las proporciones que pudo haber sido, sin embargo sí afectó fuertemente la imagen de Reagan, pero no llegó al extremo de Nixon y la dimisión del cargo.

La credibilidad del gobierno en cuanto a asuntos exteriores estaba en juego. Muy pocos pagaron por estas acciones en el gobierno, ni Reagan ni su vicepresidente George H. W. Bush fueron procesados; de hecho Reagan se jubiló en paz y Bush se convirtió en el siguiente presidente de los Estados Unidos.

c) La Guerra del Golfo

El derrumbe de la Unión Soviética, en 1989, más que la victoria de occidente sobre el comunismo, puso en duda qué hacer para mantener la institución militar en Estados Unidos. El presupuesto militar era enorme. Para probar que la gigantesca institución militar todavía era necesaria, el nuevo presidente George H. W. Bush emprendió dos guerras, una pequeña contra Panamá y otra masiva contra Iraq.

¹⁰⁸Zinn, H. (2008). *La otra historia de Estados Unidos*. Bogotá: Casa editorial Pisando Callos. Pág. 356

¹⁰⁹Zinn, H. (2008). *La otra historia de Estados Unidos*. Pág. 357

Tanto Reagan como Bush esperaban el momento adecuado para terminar con el aborrecimiento que sentían los estadounidenses desde la época de Vietnam, hacia las intervenciones militares en el extranjero. La oportunidad perfecta fue la guerra del Golfo contra Iraq. Saddam Hussein mantenía a Iraq bajo una brutal dictadura, en 1990 Iraq invade a Kuwait, un pequeño país vecino, rico en petróleo. Bush crea más que una fuerza defensiva, una fuerza ofensiva para invadir Iraq.

La razón que el gobierno dio para esta guerra era la liberación de Kuwait del control iraquí. Sin embargo a Estados Unidos, como en otras ocasiones, poco le interesaban las invasiones de otros países. En el fondo hubo claras intenciones en el control de los recursos petrolíferos de Oriente Medio. Y no será la única vez que se vea a Estados Unidos interviniendo en conflictos de otras naciones por petróleo. Otra potente justificación era la construcción de una bomba nuclear en Iraq, argumento que más adelante se descubrió ser pura ficción. Howard Zinn comenta que “Lo que la administración Bush intentaba por todos los medios era crear una paranoia en la nación con la excusa de una bomba iraquí que todavía no existía.”¹¹⁰ Más de una vez se ha visto también que la paranoia infundada en la gente aportaba al momento de justificar las acciones del gobierno. La fórmula se repite con George W. Bush en el 2003 al justificar su entrada a Iraq en busca de las supuestas armas de destrucción masiva que amenazaban a Estados Unidos.

En enero de 1991, Bush se presenta al Congreso para pedir la autorización para entrar a la guerra. La acción militar fue permitida. En ese mismo mes, Hussein ignoró un ultimátum de para abandonar Kuwait, Estados Unidos comenzó su ataque aéreo sobre Iraq, más conocido como “Operación Tormenta del Desierto”. A pesar de lo que el gobierno estadounidense había dicho, Iraq no era una potencia militar. Al público estadounidense se le mostró las imágenes de las “bombas inteligentes” que aseguraban precisión contra objetivos militares. La confianza en que no se herirían a los civiles pudo haber contribuido en el cambio de la opinión pública. El apoyo a la invasión logró un 85% luego de estar sólo en un 50%. Zinn comenta “Quizás lo que más influyó en este cambio fue que una vez que el ejército americano estuvo implicado, mucha gente que antes se había opuesto a la acción militar creyó que criticar la decisión equivaldría ahora a traicionar a las tropas que estaban

¹¹⁰Zinn, H. (2008). *La otra historia de Estados Unidos*. Pág. 363

ahí.”¹¹¹ No dar apoyo a las tropas sería visto como un acto anti-estadounidense que choca con su identidad nacional.

Sin embargo, más adelante se supo que la precisión de las “bombas inteligentes” no era tal. Se informó que alrededor de 40% de las bombas dirigidas por láser durante la operación Tormenta del Desierto no hicieron blanco en sus objetivos. Además a las pocas semanas se informó que se usaron B-52, transportando bombas convencionales, por lo tanto bombardeos más indiscriminados.

A la prensa estadounidense se le mantuvo al margen, de acuerdo con la experiencia de Vietnam donde la prensa realmente afectó a la opinión pública, esta vez el gobierno no quería arriesgarse. Especialmente con el hecho de que muchos de los objetivos finalmente no fueron militares. Al finalizar la guerra se pudo observar realmente las consecuencias humanas de la guerra. Se reveló que la invasión había causado el hambre, las enfermedades y la muerte de decenas de miles de niños. Sin embargo, el presidente George H.W. Bush estaba satisfecho, así lo demuestra en unas declaraciones por radio al finalizar la guerra: “El espectro de Vietnam ha sido enterrado para siempre en las arenas del desierto de la península árabe.”¹¹²

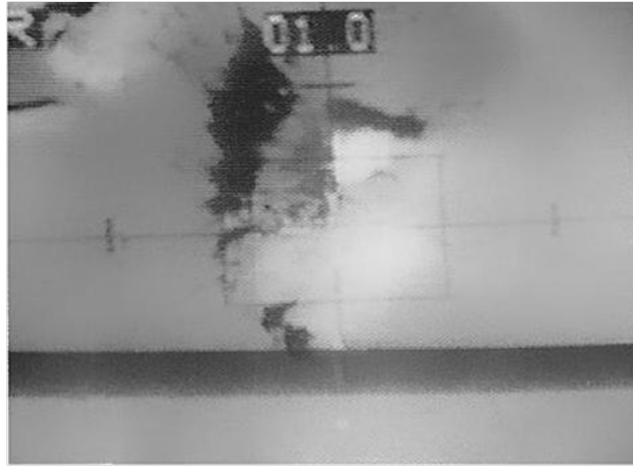
El autor W.J.T. Mitchell hace un paralelo entre la película *JFK* (1991) y la transmisión televisiva de la Operación Tormenta del Desierto en CNN. “El asesinato de Kennedy y la Operación Tormenta del Desierto son percibidos, ambos, como los principales puntos de inflexión de la historia americana, la primera señalando el comienzo de la era Vietnam, la otra marcando la transición entre el final de la Guerra Fría y el descubrimiento del “Nuevo Orden del Mundial” de George Bush.”¹¹³ Mitchell compara la forma en que era mostrada la guerra de Vietnam con lo que se mostraba del bombardeo a Iraq, donde sobresalen las famosas secuencias de imágenes de las bombas inteligentes mientras descendían sobre su objetivo, en estas imágenes rara vez aparecen cuerpos. Para Mitchell fue una “guerra sin

¹¹¹Zinn, H. (2008). *La otra historia de Estados Unidos*. Pág. 364

¹¹²Citado por Zinn, H. (2008). *La otra historia de Estados Unidos*. Pág. 366

¹¹³Mitchell, W. (2009). *Teoría de la Imagen, Ensayos sobre Representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal. Pág. 342

cuerpos o lágrimas para el público americano, pero al mismo tiempo, fue una guerra llena de un sentimiento de peligro, paranoia y violencia espectacular.”¹¹⁴



19. Foto de “Ground Zero” imagen televisiva transmitida desde la punta de una “bomba inteligente”, Fotografía de Nadine L. McGann tomada de Operación Tormenta del Desierto, de la CNN¹¹⁵

El autor cuenta cómo la Guerra de Vietnam fue representada como una guerra acerca del cuerpo humano; ver ataúdes, masacres, atrocidades, entierros masivos, la niña vietnamita desnuda, soldados mutilados, etc. De esta manera, “la imagen abstracta proporcionada para la televisión por los sensores remotos y robóticos de las “bombas inteligentes” no es sólo una característica accidental del modo en que esta guerra se ha afrontado, sino un elemento crucial de su construcción narrativa general.”¹¹⁶ Así, se censuró al cuerpo para construir a la Operación Tormenta del Desierto como la antítesis y el antídoto de Vietnam.

Mitchell relaciona las imágenes de las bombas inteligentes con el film *JFK* (1991) en cuanto que ambas son propaganda. “Al igual que el control mediático de la Operación Tormenta del Desierto, *JFK* es una película de propaganda que utiliza la representación como un arma en la guerra por los corazones y las mentes del público americano.”¹¹⁷ De esta manera el principal efecto del film fue provocar controversia y debate. Esto se debe en parte a la narrativa moralista de Stone. Mitchell lo explica de la siguiente manera:

¹¹⁴Mitchell, W. (2009). *Teoría de la Imagen*. Pág. 345

¹¹⁵Mitchell, W. (2009). *Teoría de la Imagen*. Pág. 342

¹¹⁶Mitchell, W. (2009). *Teoría de la Imagen*. Pág. 345

¹¹⁷Mitchell, W. (2009). *Teoría de la Imagen*. Pág. 352

“La narrativa moralista y simplista de Oliver Stone requiere que un hombre de familia americano heterosexual, normal y decente se enfrente a un submundo de sexualidad perversa, un submundo que va desde el ambiente pornográfico del club nocturno de Jack Ruby al sadomasoquismo homosexual de la mansión de New Orleans de Clay Shaw... Puede que el contenido sexual no sea más que un instrumento de propaganda, promoviendo los valores familiares tradicionales americanos y la homofobia tradicional americana, para sugerir que el mal que mata a Kennedy no sólo es una malevolencia conspiradora y secreta, sino una corrupción privada e interna que infecta la familia nuclear americana, corrompiendo los vínculos entre padres e hijos, maridos y mujeres.”¹¹⁸

Esto sugiere una verdadera lucha moral en el film. Es interesante ver que Mitchell va más allá de la controversia por la implicación del complejo militar-industrial y de la CIA en el asesinato. Más que esta acusación al gobierno, se muestran problemas morales que representa el film, los cuales hacen parte también de una intencionalidad ideológica.

Es interesante pensar en los valores familiares que trata de defender esta narrativa ya que de acuerdo con Antonio Negri y Michael Hardt “La familia tradicional que sirve como fundamento ideológico es meramente una imitación de valores y prácticas que derivan más de los programas de televisión que de cualquier experiencia histórica real que haya tenido la institución de la familia.”¹¹⁹ Cuando se habla de “volver a los valores tradicionales” no se sabe realmente a qué se refieren ya que la noción que se tiene de familia en el siglo XX ha sido construida en una parte por la televisión.

3.3 Estados Unidos y sus políticas a finales del siglo XX

a) Imperio

Entender la política estadounidense de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, implica hacer un acercamiento hacia el imperialismo estadounidense y su posición frente al mundo. Por lo tanto es importante ver como se entiende la noción de Imperio desde los autores Michael Hardt y Antonio Negri. Lo primero que aclaran los autores es que la noción de imperio es diferente al imperialismo de la época del colonialismo. Mientras que el imperialismo era una extensión de la soberanía de los Estado-nación europeos más allá

¹¹⁸Mitchell, W. (2009). *Teoría de la Imagen*. Pág. 355

¹¹⁹Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Imperio*. Bogotá: Planeta. Pág.168

de sus propias fronteras, el imperio no establece ningún centro de poder y no se sustenta en fronteras fijas. “Es un aparato descentrado y desterritorializador de dominio que progresivamente incorpora la totalidad del terreno global dentro de sus fronteras abiertas y en permanente expansión.”¹²⁰

De esta manera los autores afirman que Estados Unidos no constituye el centro de un proyecto imperialista, en realidad ninguna nación lo constituye. Simplemente el imperialismo ha terminado y ninguna nación será líder mundial como lo fueron las naciones europeas modernas.

Lo que se puede considerar que representa un imperio se encuentra en los siguientes elementos: la falta de fronteras, no tiene límites temporales, su dominio opera en todos los registros del orden social, y finalmente es un concepto dedicado a la paz.¹²¹ La formación del imperio nace no solamente sobre la base de la fuerza misma, sino también sobre la capacidad de presentar dicha fuerza, como un bien al servicio de la justicia y de la paz. El imperio no nace por su propia voluntad, es convocado a nacer y se constituye sobre su capacidad para resolver conflictos.¹²² Es esto precisamente lo que ha sucedido con Estados Unidos en el siglo XX, esta nación se ha hecho sentir en el mundo como la única indispensable. Y más aún luego de la Guerra Fría, comienza una nueva era imperial, en la cual Estados Unidos asume su rol como potencia mundial.

Esta noción de imperio contiene un derecho de intervención al que apelan los sujetos dominantes del orden mundial para intervenir en los territorios de sujetos con la intención de prevenir o resolver problemas humanitarios, garantizar acuerdos e imponer la paz. Lo que sustenta la intervención es un estado permanente de emergencia y excepción justificado por los valores esenciales de justicia. “En el imperio, la ética, la moral y la justicia se sitúan en nuevas dimensiones.”¹²³ En resumen, el nuevo orden imperial se mantiene con justificaciones “éticas”, como lo demuestran las acciones de Estados Unidos en su cruzada por brindar democracia y libertad, curiosamente solamente a las naciones que impliquen beneficios económicos para la nación.

¹²⁰Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Imperio*. Pág. 14

¹²¹Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Imperio*. Págs. 16-17

¹²²Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Imperio*. Pág. 35

¹²³Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Imperio*. Págs. 37-39

Con la Guerra de Vietnam termina la tendencia imperialista de Estados Unidos. Mientras que con la Guerra Fría se reorganizaron las líneas de hegemonía dentro del mundo imperialista, se aceleró la decadencia de las viejas potencias y se da un nuevo impulso a la iniciativa estadounidense de construir un orden imperial. De esta manera recae en Estados Unidos la responsabilidad de ejercer un poder de policía internacional. El primer momento para que Estados Unidos ejerciera su poder en plenitud, fue la Guerra del Golfo. “La importancia de la guerra del Golfo estriba principalmente en el hecho de que presentó a los Estados Unidos como la única potencia capaz de aplicar la justicia internacional, no como una función de sus propias motivaciones nacionales sino en nombre del derecho global.”¹²⁴

b) Después del 11 de septiembre 2001

Es posible encontrar la noción de que los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 representaban un momento de cambio, una ruptura en la historia de los Estados Unidos. Aunque no se puede dejar de lado lo que representó para las miles de personas afectadas por los ataques, y las consecuencias que se presentarían. No obstante para el autor David Ryan, el 11 de septiembre no representa una ruptura significativa en la historia diplomática de Estados Unidos ni de su política exterior.¹²⁵ Más que nada el 11 de septiembre fue utilizado como una excusa, fue el elemento perfecto para justificar la inminente invasión a Iraq, dejando de lado un poco las verdaderas razones para los ataques al World Trade Center, símbolo de capitalismo estadounidense y manifestación material de liderazgo de Estados Unidos en la economía mundial y la integración económica.

Los primeros en recibir represalias por los ataques del 11 de septiembre fue Afganistán, supuestamente por haber albergado terroristas. Aparentemente Osama Bin Laden se encontraba en este país, por lo tanto, bajo la lógica de Bush, debía ser bombardeado. Y a pesar de afirmar que se bombardeaban objetivos militares era evidente la gran cantidad de muertes civiles. Howard Zinn comenta “Parecía que Estados Unidos estaban reaccionando a los horrores perpetrados por los terroristas contra personas inocentes en Nueva York matando a otras personas inocentes en Afganistán.”¹²⁶

¹²⁴ Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Imperio*. Págs. 200-201

¹²⁵ Ryan, D. En Halliwell, M., & Morley, C. (Eds.). (2008). *American Thought and Culture*. Pág. 49

¹²⁶ Zinn, H. (2008). *La otra historia de Estados Unidos*. Pág. 410

Si bien el ataque del 11 de septiembre logró el apoyo a la guerra por parte de los demócratas, convencer al público llevaría un mayor esfuerzo. La catástrofe humana en Afganistán no fue mostrada al público por las grandes cadenas de televisión. Y en caso de que hubiera imágenes de bajas civiles, éstas eran explicadas como represalia por albergar terroristas. El gobierno se esforzó por controlar el flujo de información desde Afganistán. Se bombardeó el edificio de la mayor estación de televisión en el Medio Oriente, Al-Jazeera, y se compró una estación de satélite que estaba tomando fotos mostrando los resultados de los bombardeos.¹²⁷ Con estas acciones se evidencia un engaño al público estadounidense, como si Vietnam no hubiera sido lección suficiente. Y más aún es claro que el espectro de Vietnam no ha desaparecido y difícilmente lo hará.

Cambios como tal no se han vivido en la política estadounidense reciente, sin necesidad de decir que desde hace mucho tiempo tampoco, lo que se ha podido observar es que en vez de cambios, se suavizan o se intensifican ciertas políticas, en muchas ocasiones dependiendo del partido político del presidente. Se trata de políticas en cuanto a los impuestos que pagan los más ricos, el presupuesto militar, el control de armas, política exterior, y reformas de salud y sociales. Las cosas no cambian, sólo se ajusta o se afloja la cuerda con la que se maneja la política. El mayor opositor a estos cambios ha sido el complejo militar-industrial estadounidense. Zinn comenta que “estos cambios no pueden ser aceptados por el complejo militar-industrial que domina ambos partidos, porque requerirían la retirada de las fuerzas militares alrededor del mundo y renunciar a la dominación política y económica de otros países –en síntesis, al papel de los Estados Unidos como potencia.”¹²⁸ De esta manera, parece difícil que se realicen cambios sustanciales en la política exterior estadounidense, si se trata de algo que amenace al imperio.

3.4 El espectro de Vietnam

Un punto de encuentro entre las películas y el momento histórico en que se realizaron es la Guerra de Vietnam. Si bien ni en las películas ni en la serie el tema principal es Vietnam, como si lo puede ser en un film como *Platoon* (1986), el espectro de esta guerra está presente indudablemente. De igual manera, así hayan pasado más de treinta años desde que

¹²⁷Zinn, H. (2008). *La otra historia de Estados Unidos*. Pág. 411

¹²⁸Zinn, H. (2008). *La otra historia de Estados Unidos*. Pág. 413

la guerra en Vietnam terminó, su influencia política y en asuntos de política exterior se mantiene presente.

La guerra de Vietnam se distingue por haber completado visualmente las historias de guerra con imágenes televisivas y fotografías, las cuales aportaron a las percepciones y sensibilidades de los estadounidenses. Más que cualquier otra guerra, Vietnam se distinguió por las imágenes que se quedaron en la conciencia pública.¹²⁹ Imágenes como la inmolación de un moje budista, la niña desnuda en una carretera huyendo de un ataque con napalm, los cadáveres de la masacre de My Lai, un jefe de la policía nacional de Vietnam del Sur a punto de dispararle a un hombre aterrorizado sospecho de ser simpatizante del Viet Cong y un helicóptero evacuando estadounidenses desde un techo en Saigón.



20. Imágenes representativas de la Guerra de Vietnam

Estas imágenes tienen una significación histórica adicional de la que muestran: fueron imágenes que hicieron historia, dado que afectaron la forma en que los estadounidenses pensaban sobre la guerra.¹³⁰ Fue a partir de estas imágenes que se creó una conciencia visual de lo que fue la Guerra de Vietnam.

“Era este el legado de la guerra de Vietnam – el sentimiento de la mayoría de los americanos de que fue una terrible tragedia, una guerra que nunca se debió luchar- el que

¹²⁹Loewen, J. W. (1996). *Lies my teacher told me*. Pág. 241

¹³⁰Loewen, J. W. (1996). *Lies my teacher told me*. Pág. 243

atormentaba las administraciones de Reagan y Bush, las cuales esperaban extender el poder americano por todo el mundo.”¹³¹ Bush estaba determinado a superar el que fue conocido como el Síndrome de Vietnam: la resistencia del pueblo americano a una guerra deseada por el Estado. Se rehusaban a comprometer tropas estadounidenses en combates en el extranjero, a menos que los intereses fueran definidos, los objetivos articulados y el éxito asegurado.¹³²

Vietnam dejó en la gente un sentimiento de aversión hacia la guerra, mientras que tanto el gobierno como al Nixon de Oliver Stone se hundían en la frustración de no poder ganar. De acuerdo a la reflexión del director, al igual que un país prepotente y egocéntrico, tanto a Nixon como a Estados Unidos, se vieron fuertemente afectados por la Guerra de Vietnam. El Nixon de Stone es completamente paranoico, un rasgo de su personalidad que no se evidencia con tanta claridad en *Frost/Nixon* (2008), sin embargo se puede ver Stone comparte con Nixon su obsesión por las conspiraciones.

Retomando diferentes nociones de la guerra la Guerra del Golfo revive la noción de “guerra justa”. Tradicionalmente significaba que cuando un Estado se halla ante una amenaza de agresión que puede poner en peligro su integridad territorial o su independencia política tiene un derecho a hacer la guerra. Esto implica que se banaliza la guerra y se le elogia como instrumento ético. Sin embargo, la guerra ya no es en ningún sentido, una actividad de defensa o de resistencia. Se ha convertido en una actividad que se justifica a sí misma. La guerra justa sostiene dos elementos: el primero es la legitimidad del aparato militar, siempre que tenga una base ética; y el segundo, la efectividad de la acción militar para lograr el orden y la paz deseados. Tanto la guerra como el enemigo se banaliza y se absolutiza.¹³³

Howard Zinn en su libro *Sobre la guerra* relaciona a los años sesenta, con la Guerra de Vietnam, y la presente guerra contra el terrorismo, ya que la forma de actuar en el presente se ve determinada por la forma en que se actuó en los años sesenta. Vietnam había creado un fuerte movimiento anti-guerra, que de una u otra manera se había logrado mantener, sin

¹³¹Zinn, H. (2008). *La otra historia de Estados Unidos*. Pág. 379

¹³²Ryan, D. En (2008). *American Thought and Culture*. Pág. 53

¹³³Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Imperio*. Págs. 32-33

embargo los conflictos en los que se involucró los Estados Unidos durante las últimas décadas del siglo XX estuvieron marcadas por los intentos de mantenerlos ajenos al público mediante la omisión de información. De todas maneras para entrar a la guerra en Iraq era indispensable justificar la entrada, lo cual se logró con los ataques del 11 de septiembre.

La guerra de Vietnam ha sido clasificada, por más de uno, entre ellos Robert McNamara Secretario de Defensa de Kennedy y Johnson, como un episodio vergonzoso en la historia de Estados Unidos. Para Zinn “La guerra fue un desastre no porque no pudiera ganarse, como algunos han dicho (entre ellos McNamara), sino porque el envío de un poderoso ejército a un pequeño territorio, el bombardeo inmisericorde de zonas tanto enemigas como “amigas”, la muerte de tal vez tres millones de personas, la destrucción de un bello país, las brutales masacres de My Lai y otros lugares, eran moralmente indefendibles, se ganara o se perdiera.”¹³⁴

Lo interesante de evaluar la Guerra de Vietnam es que se encuentran varios paralelos con la Guerra en Iraq de 2003, al igual que con la Guerra del Golfo en 1991. Uno de los elementos que se puede comparar son las razones para entrar en guerra. De las explicaciones que se han dado para haber entrado en Vietnam se encuentra detener la expansión del comunismo, defender a un aliado, o cumplir con los compromisos firmados en un tratado internacional. En cuanto a la Guerra del Golfo, ésta fue supuestamente para liberar a Kuwait de Iraq, y finalmente la Guerra de Iraq, un engaño más, fue por las supuestas armas de destrucción masiva que se encontraban en el país. Las razones que se dieron fueron todas excusas para no perder su posición en el mundo.

Estado Unidos entró a la guerra supuestamente para que Vietnam fuera libre de decidir sobre sus propios asuntos; para detener la expansión china, que en realidad no existía ni la amenaza de expansión en Vietnam; para salvar a Vietnam del Sur de una invasión del Norte, lo cual constituía una división inventada por Estados Unidos; o para contener el comunismo . Pero sin éxito en la lucha, deben finalmente aceptar la derrota. Era una guerra imposible de ganar, pudieron haber ganado batallas importantes pero no tenían chance de ganar la guerra. Estados Unidos era la fuerza invasora y Vietnam haría lo que fuera necesario para defender su territorio. Además en dado caso que Estado Unidos hubiera

¹³⁴Zinn, H. (2007). *Sobre la guerra*. Pág. 158

salido vencedor, el gobierno que apoyaban en Saigón era ya una brutal dictadura dependiente del ejército estadounidense y aborrecido por la mayoría de los vietnamitas.¹³⁵

Errol Morris, un reconocido director de documentales, realizó en 2003 el documental *The Fog of War* sobre la vida de Robert McNamara. El documental gira en torno a las lecciones que ha aprendido McNamara en torno a la guerra, a lo largo de su vida participó en la Segunda Guerra Mundial y en la Guerra de Vietnam. McNamara reconoce lo brutal y cruel de la guerra, reconoce sus errores y los de Estados Unidos al entrar en un conflicto que no entiende. McNamara habla de “the fog of war” –la niebla de la guerra-, lo cual también se puede entender como la confusión de la guerra y todo lo que realmente no se entiende de ella. “La guerra es tan compleja que está más allá de la habilidad de la mente humana para comprender todas las variables.”¹³⁶

No sólo la guerra es compleja, encontrar la realidad de la historia también lo es. La historia misma puede llegar a ser igual de compleja y ambigua. Esto lo podemos ver con un cambio fundamental en la narrativa de *The Kennedys* (2011) a diferencia de *JFK* (1991), lo cual es que no se buscan esas verdades que Stone intentaba imponer, se le da espacio a la ambigüedad. Por ejemplo con el asesinato de Kennedy deja abierta la pregunta de su autor y quienes realmente estaban detrás de su asesinato, no da conclusiones cerradas. Se limita a dejar en claro lo la historia puede ser ambigua y aún no sabemos realmente que sucedió.

a) *Excepcionalismo estadounidense*

La idea del excepcionalismo estadounidense cobra mucha fuerza en la guerra de Vietnam, o en general se utiliza como parte de la justificación de acciones estadounidenses. El excepcionalismo se define como el derecho que sólo tiene Estados Unidos, ya sea por mandato divino o por obligación moral, de traer la civilización, la democracia o la libertad al resto del mundo, si es necesario mediante la violencia. En varias ocasiones esto se ha traducido a su política expansionista que implica expandirse hacia otros territorios, ocuparlos y reducir brutalmente a aquellos que resistan la ocupación. Esto ha sido

¹³⁵Zinn, H. (2007). *Sobre la guerra*. Págs. 157-178

¹³⁶Morris, E. (Dirección). (2003). *The Fog of War* [Documental].

acompañado por la particular idea de que la expansión estadounidense ha sido ordenada por Dios, más conocida como el Destino Manifiesto.¹³⁷

El Destino Manifiesto nos permite pensar en la forma en que la religión también ha estado presente en la guerra. Si bien varios presidentes han invocado a Dios a lo largo de la historia de Estados Unidos, George W. Bush lo ha hecho de manera particular. En el documental *Oliver Stone's Untold History of The United States*, en el episodio 10 “Bush & Obama: Age of Terror”, Stone comenta que para Bush el único camino para la paz es la acción, de igual manera Bush llama a una “cruzada moral” porque “los Estados Unidos deben defender la libertad y la justicia, porque estos principios están correctos y son verdaderos para todas las personas en todos lados.” Fue un argumento audaz de excepcionalismo estadounidense. En el documental se menciona a Bruce Bartlett quien hizo parte de las administraciones de Reagan y de Bush, y quien explica que “la razón por la que George Bush tiene una visión clara sobre al-Qaeda como un enemigo islamista fundamentalista es porque los entiende, porque es justamente como ellos, realmente cree que está en una misión de Dios. Toda la cuestión de la fe es creer cosas que donde no hay evidencia empírica”.¹³⁸

La guerra en Iraq que comienza en el 2003 se justifica con los atentados del 11 de septiembre y se refuerza la idea de que Estados Unidos era el único país capaz de garantizar la seguridad del mundo y de defender del terrorismo de la misma manera en que lo hizo del comunismo. “El presidente George W. Bush llevó al extremo la idea del excepcionalismo estadounidense al incluir el principio de la guerra unilateral en su estrategia para la seguridad nacional.”¹³⁹ Es importante tener en cuenta que una de las consecuencias del excepcionalismo estadounidense es que el gobierno de Estados Unidos se considera exento de los criterios legales y morales que rigen para los demás países del mundo. Se autodefine como diferente a los demás, de alguna manera superior y con una misión sobre las otras naciones.

¹³⁷Zinn, H. (2007). *Sobre la guerra*. Págs. 207-208

¹³⁸ Stone, O. (Director). (2012). *Oliver Stone's Untold History of the United States* [Documental]. Estados Unidos.

¹³⁹Zinn, H. (2007). *Sobre la guerra*. Pág. 212

La guerra en Iraq fue un error de la misma manera en que Vietnam lo fue. Han sido guerras innecesarias, injustas y devastadoras tanto en las tierras donde se lucharon como en las mentes de quienes en Estados Unidos veían una y otra vez como el gobierno ocultaba información. Entrar a Vietnam fue una acción prepotente por parte de un gobierno que se sentía *todopoderoso*. Por otro lado entrar a Iraq fue un segundo intento de demostrar ese poderío y liderazgo internacional, tratando de eliminar el fracaso que significó Vietnam.

b) Memoria e identidad en el cine

El cine puede ser un buen lugar tanto para reafirmar una identidad nacional como para encontrar sesgos ideológicos. La representación del pasado, como lo es el cine, tiene en su base muchos elementos de la memoria. Para Pierre Nora, recordar se ha convertido en un asunto de reconstrucción meticulosa. Teniendo en cuenta que el individuo es quien recuerda y quien tiene la urgencia por revivir el pasado, Nora ve la memoria como algo central para la identidad individual.¹⁴⁰ Establecer una identidad también se ve influenciado por lo que ya no se es, es decir reconocer una identidad es también diferenciarse de lo que de alguna manera es opuesto, entonces todo lo que se consideraría anti-estadounidense, ayuda a reafirmar su propia identidad nacional, sobre lo que sí sería ser estadounidense.

Un ejemplo de lo mencionado son los mismos presidentes, la imagen que se da de Kennedy en la película y la serie que lo retratan, crea un personaje con quien identificarse, se hace de Kennedy un elemento clave de lo que es ser estadounidense, sus valores y su carisma, todo lo que representa Kennedy es honorable. Por otro lado, esta representación tan magnificada se legitima a sí misma cuando se enfrenta a su contrincante. En este caso sería Nixon quien representa todo lo que no es digno de ser estadounidense, las mentiras, los engaños y el poco carisma con el público. Tanto lo que es digno de ser estadounidense, como lo que no lo es, hacen parte de la construcción de su identidad.

La identidad necesita una constante reinterpretación del pasado, para lograr así también su reafirmación. Hartog menciona que los recuerdos colectivos se mantienen en tanto que se reconstruyen. “El pensamiento social es esencialmente una memoria, construida por recuerdos colectivos. Pero de esos recuerdos no subsisten más que los que la sociedad al

¹⁴⁰Nora, P. (1996). General Introduction: Between Memory and History. En *Realms of Memory Rethinking the French Past*. New York: Columbia University Press. Págs. 8-11

trabajar sobre sus marcos actuales, puede reconstruir.”¹⁴¹ En resumen, recordar implica reconstruir, de esta manera la memoria aporta a la representación del pasado y a reafirmar una identidad de acuerdo a los recuerdos reconstruidos colectivamente.

El cine histórico se alimenta de la memoria colectiva al mismo tiempo que ayuda a crearla. Muchas veces lo que se ve en las películas es lo que la gente recordará de los sucesos históricos, dándole a la Historiografía Fílmica una responsabilidad muy importante. Es por esto que se debe enfatizar en el sentido y significado de la historia más que en los detalles, ya que los recuerdos se sostienen por lo que significan.

Conclusión

Las películas de Oliver Stone aparecieron poco después de la Guerra del Golfo, la cual fue una muestra del poderío estadounidense que ya no quería estar bajo el lente de Vietnam. *Frost/Nixon* (2008) y *The Kennedys* (2011) fueron realizadas luego de la segunda invasión a Iraq, una guerra inútil que deja claro que no se ha superado el trauma que dejó la guerra de Vietnam. Los films representan patrones que se repiten. Vietnam no ha desaparecido, al parecer, de ningún ámbito de la política y la cultura estadounidense, o tal vez no como debería. Es decir, la importancia de recordar y darle sentido al pasado, es también para darle un sentido al presente y precisamente no repetir la historia, no repetir los errores, especialmente en cuanto a la guerra. Pero Vietnam se ha quedado en las mentes de los estadounidenses, especialmente del gobierno, como un fracaso que deben superar con más y más violencia.

El cine nos ha permitido ver que esas nociones no han cambiado, sin embargo las formas en que han sido representadas sí, y más aún la memoria histórica que se crea si tiene la posibilidad de cambiar. Las diferentes narraciones dan distintas perspectivas desde donde recordar la historia. Los hechos como tal no cambian, pero la constante revisión y reinterpretación de lo sucedido, pueden cambiar su significación, y por lo tanto llegar un día a pensar en Vietnam no con el rencor de un fracaso, sino con la consciencia de ver cómo afecta al resto del mundo, no sólo a los Estados Unidos. Las imágenes que tenemos del pasado tienen la posibilidad constante de variar.

¹⁴¹Hartog, F. (2007). *Regímenes de Historicidad*. Pág. 150

Michael Bess menciona en que “La evidencia física del pasado no cambia; lo que cambia es nuestro entendimiento de lo que pasó, por qué pasó- y qué significó. Los libros, los documentos, los restos históricos envejecen, continuando por siempre ser los mismos. Lo que cambia, lo que está continuamente abierto para revisión, es nuestro entendimiento.”¹⁴² El cambio sucede en la manera en que recordamos, de hecho la memoria es un lugar central para el entendimiento, a pesar de ser un lugar muy personal y subjetivo, no debe ser discriminado por la historia. Si bien la memoria histórica es cada vez más influenciada por el cine y la televisión, debemos considerar los efectos de estos medios al momento de intentar determinar una identidad estadounidense.

¹⁴² Bess, M. (2006). *Choices Under Fire, Moral Dimensions of World War II*. New York: VintageBooks. Pág. 328

“The physical evidence from the past does not change; what changes is our understanding of what happened, why it happened – and what it meant. The books, documents, and stone tablets grow older and more dusty, continuing forever to say the same things. What shifts, what is continually open to revision, is our understanding.”

CONCLUSIONES

Luego de considerar que *JFK* (1991), *Nixon*(1995),*Frost/Nixon* (2008) y*The Kennedys* (2011) pueden ser vistos como ejemplos de Historiografía Fílmica, y que es en la narrativa donde se le da sentido a la representación para que se logre crear memoria e identidad, podemos ver que todo esto viene de la mano del momento histórico en que se encuentran inscritas las películas y la serie. Finalmente se puede ver que el cine está inscrito en formas de pensar de la sociedad, así como en la misma forma en que se ha visto la historia. Si la Guerra de Vietnam ha dejado una huella tan fuerte en el accionar político estadounidense, también lo ha hecho en el cine histórico.

Si bien no es un recorrido corto, era necesario establecer que el cine puede ser historiografía antes de determinar que el significado de esta historia se crea en la narrativa y que es gracias a la memoria que también ayuda a crear el cine, que en Estados Unidos se pueden ver rasgos ideológicos en las representaciones históricas en los medios visuales. La memoria es entonces también una fuente de identidad, tomando como ejemplo a los presidentes Kennedy y Nixon, el primero mostrando todo con lo que idealmente se quieren identificar, y el segundo evidenciando todo lo que es anti-estadounidense, esto permite ver rasgos de lo que sería una identidad estadounidense. Se establece que hay formas diferentes de representación y de estructuras narrativas, que en ninguna instancia buscan instaurar verdades históricas únicas, sino más bien evidenciar que son los mitos de los presidentes, como *Camelot* y *Tricky Dick*, lo que permanece en la memoria, y por lo tanto hacen parte de su identidad nacional.

En cuanto a estos cambios narrativos se hace referencia al hecho de que con las películas de Oliver Stone –*JFK* y *Nixon* - se buscaba contar la verdad sobre estos personajes, mientras que con *Frost/Nixon* y *The Kennedys*, esto no es una prioridad, o mejor dicho la representación busca encontrar verdades o nociones más amplias de lo que pudo ser real.

En el último capítulo se mostró que la Guerra de Vietnam tuvo una gran influencia en las acciones políticas durante la Guerra del Golfo y la Guerra de Iraq, el trauma de Vietnam sigue vivo y ha impulsado al gobierno estadounidense a entrar en estas guerras irracionales. Si bien cuando se piensa en la transformación narrativa en las películas, hay que tener presente que si están siendo influenciadas por el momento histórico presente, sin embargo

tienen se tiene la posibilidad de dar diferentes interpretaciones y representaciones, para así entender la historia de diferentes maneras. No hay una única forma de interpretar, ni una única verdad histórica, los cambios en la narrativa hacen énfasis en este punto.

Hacer una teoría sobre la Historiografía Fílmica tiene como objetivo evidenciar que hay muchas relaciones entre el cine y la historia, y que son diversas las formas en que se pueden abordar. De igual manera hay varias relaciones entre el cine y la sociedad actual. Muchos ejemplos se pueden insertar en un análisis de Historiografía Fílmica, de hecho podemos llegar a preguntarnos si hay alguna relación entre el hecho de que por primera vez haya un presidente afroamericano en Estados Unidos y las recientes películas donde se resalta la cultura negra estadounidense y su historia, como lo pueden ser *Lincoln* (2012), *Django Unchained* (2012), *Beasts of the Southern Wild* (2012), y *The Help* (2011). Aunque todas se ubican temporalmente en momentos históricos diferentes, tienen en común el hecho de contar historias personajes negros de gran relevancia histórica. Es claramente un tema que vale la pena seguir explorando.

Retomando *Django Unchained* de Quentin Tarantino, este film tiene un elemento muy particular y es que si bien trata elementos y temas históricos en cuanto a las relaciones esclavistas en el sur de Estados Unidos constantemente se le recuerda al espectador que antes que nada es un film y dentro de su narrativa ficcional se pueden encontrar elementos históricos importantes dignos de análisis. Es decir, si tenemos en cuenta que el cine histórico cada vez se preocupa y se esfuerza más por acercarse lo máximo posible a la realidad, la noción de que sin duda se está haciendo un film no se debe perder.

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Katie Holmes en <i>The Kennedys</i> (2011), Jackie y John F. Kennedy el 22 noviembre 1963 en Dallas	19
2. Anthony Hopkins, Richard Nixon, Frank Langella	21
3. David Strathairn interpretando a Edward R. Murrow en <i>Good Bye and Good Luck</i> (2005) de George Clooney.....	23
4. Autopsia de John F. Kennedy en <i>JFK</i> (1991) de Oliver Stone.....	24
5. <i>The Kennedys</i> (2011).....	32
6. La Casa Blanca en <i>Nixon</i> (1995)	34
7. Anthony Hopkins en <i>Nixon</i> (1995).....	35
8. Frank Langella interpretando a Richard Nixon en <i>Frost/Nixon</i> (2008).....	37
9. Michael Sheen, Frank Langella, David Frost y Richard Nixon.....	38
10. Representaciones de J.Edgar Hoover	39
11. Kevin Costner y Donald Sutherland en <i>JFK</i> (1991)	47
12. Michael Sheen y Frank Langella en <i>Frost/Nixon</i> (2008)	48
13. <i>Argo</i> (2012)	53
14. Zapruder Film	56
15. John F. Kennedy y Jackie Kennedy para la revista Life	60
16. Anthony Hopkins interpretando a Richard Nixon	63
17. Caricaturas de Herbert Bloch (1974)	64
18. Caricaturas de Richard Nixon por David Levine (1973)	65
19. Foto de “Ground Zero” imagen televisiva transmitida desde la punta de una “bomba inteligente”, Fotografía de Nadine L. McGann tomada de Operación Tormenta del Desierto, de la CNN	79
20. Imágenes representativas de la Guerra de Vietnam	84

BIBLIOGRAFÍA

- Ankersmit, F. (2004). *Historia y Tropología, Ascenso y caída de la metáfora*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (2011). *Imágenes y Palabras, Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires : Bordes Manantial.
- Barthes, R. (1992). *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bess, M. (2006). *Choices Under Fire, Moral Dimensions of World War II*. New York: Vintage Books.
- Carr, D. (1986). Narrative and the Real World: An Argument for Continuity. *History and Theory*, 25 (2), 117-131.
- Carr, D. (2001). Place and Time: On the interplay of Historical points of view. *History and Theory*, 40 (4), 153-167.
- Cassar, J. (12 de Abril de 2011). Jon Cassar Sets the Record Straight About 'The Kennedys'. (C. Jancelewicz, Entrevistador)
- Certeau, M. d. (1993). *La Escritura de la Historia*. Álvaro Obregón, D.F. : Universidad Iberoamericana .
- Dudden, A. P. (1961). Nostalgia and the American. *Journal of the History of Ideas*, 22 (4), 515-530.
- Dumont, L. (1982). *Homo Aequalis : génesis y apogeo de la ideología económica* .Madrid: Taurus.
- Felkins, P., & Goldman, I. (1992). Political Myth as Subjective Narrative: Some Interpretations and Understandings of John F. Kennedy. *Political Psychology*, 14 (3), 447-467.
- Ferro, M. (2008). *EL cine, una visión de la historia*. Madrid, España: Editorial Planeta Colombiana.

- Ferro, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Fonte, J. (2008). *Oliver Stone*. Madrid: Cátedra.
- Gabilondo, A., & Aranzueque, G. (1999). Introducción. En P. Ricoeur, *Historia y Narratividad* (págs. 9-32). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de Historicidad Presentismo y Experiencias del Tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Hoberman, J. (2005). *The Dream Life, Movies, Media and the Mythology of the Sixties*. New York : The New Press.
- Hobsbawm, E. (2010). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Jenkins, K. (2009). *Repensar la Historia*. Madrid : Siglo XXI.
- Kane, A. (2000). Reconstructing culture in the historical explanation: narratives as cultural structure and practice. *History and Theory*, 39 (3), 311-330.
- Kaye, S. T. (2010). Challenging Certainty: The Utility and History of Counterfactualism. *History and Theory*, 49, 38-57.
- Lee, K. B., & Seitz, M. Z. (16 de Octubre de 2008). Fear and Self-Loathing . *Moving Image Source* .
- Loewen, J. W. (1996). *Lies my teacher told me, everything your American History textbook got wrong*. New York: Touchstone.
- Marin, L. (2001). *On representation* . Stanford, California: Stanford University Press.
- Mendiola, A. (2000). El Giro Historiográfico: la Observación de Observaciones del Pasado. *Historia y Grafía* (15), 181-208.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la Imagen, Ensayos sobre Representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal.

Nicholls, B. (2001). Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. *Critical Inquiry*, 27 (4), 580-610.

Nicholls, B. (1987). History, Myth, and Narrative in Documentary. *Film Quarterly*, 41 (1), 9-20.

Nora, P. (1996). General Introduction: Between Memory and History. En *Realms of Memory Rethinking the French Past* (págs. 1-20). New York: Columbia University Press.

Norman, A. P. (1991). Telling it like it was: Historical Narratives on their own terms. *History and Theory*, 30 (2), 119-135.

Parnet, H. S. (1990). The Kennedy Myth and American Politics. *The History Teacher*, 24 (1), 31-39.

Rosenberg, B. A. (1976). Kennedy in Camelot: The Arthurian Legend in America. *Western Folklore*, 35 (1), 52-59.

Rosenfeld, G. (2002). Why do we ask "What if?" Reflections on the function of Alternate History. *History and Theory*, 41 (4), 90-103.

Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes, El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel.

Rosenstone, R. A. (2006.). *History on Film/ Film on History*. Harlow, England: Pearson Longman.

Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine, La apertura para la historia del mañana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Sturken, M. (1997). Reenactment, Fantasy and the Paranoia of History: Oliver Stone's Docudramas. *History and Theory*, 36 (4), 64-79.

Toplin, R. B. (2000). *Oliver Stone's USA*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas.

Toplin, R. B. (2002). *Reel History, In defense of Hollywood*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas.

- White, H. (1992). *El Contenido de la Forma*. Barcelona: Paidós.
- White, H. (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, 93 (5), 1193-1199.
- Whitfield, S. J. (1985). Richard Nixon as a Comic Figure. *American Quarterly*, 37 (1), 114-132.
- Wood, G. S. (2006). *Revolutionary Characters, What Made the Founders Different*. New York : Penguin .
- Young, C. C. (1985). Goodbye to Camelot. *The English Journal*, 72 (2), 54-58.
- Zemon Davis, N. (2000). *Slaves on Screen, Film and historical vision* .Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press.
- Zinn, H. (2008). *La otra historia de Estados Unidos*. Bogotá : Casa editorial Pisando Callos.
- Zinn, H. (2007). *Sobre la guerra, La paz como imperativo moral*. Barcelona: Debate.
- Zinn, H., Konopacki, M., & Buhle, P. (2010). *Una Historia Popular del Imperio Americano*. Madrid: Sinsentido.

FILMOGRAFÍA

- Affleck, B. (Dirección). (2012). *Argo* [Película].
- Bigelow, K. (Dirección). (2012). *Zero Dark Thirty* [Película].
- Cassar, J. (Dirección). (2011). *The Kennedys* (2011)[Serie].
- Clooney, G. (Dirección). (2005). *Good Night and Good Luck* [Película].
- Clooney, G. (Dirección). (2011). *The Ides of March* [Película].
- Curtis, S. (Dirección). (2011). *My Week with Marilyn* [Película].
- Donaldson, R. (Dirección). (2000). *Thirteen Days* [Película].
- Durringer, X. (Dirección). (2011). *La conquête* [Película].
- Eastwood, C. (Dirección). (2011). *J. Edgar* [Película].
- Estevez, E. (Dirección). (2007). *Bobby* [Película].
- Howard, R. (Dirección). (2008). *Frost/Nixon* (2008) [Película].
- Michell, R. (Dirección). (2012). *Hyde Park on Hudson* [Película].
- Morris, E. (Dirección). (2003). *The Fog of War* [Película].
- Nichols, M. (Dirección). (2007). *Charlie Wilson's War* [Película].
- Pakula, A. J. (Dirección). (1976). *All the President's Men* [Película].
- Roach, J. (Dirección). (2012). *Game Change* [Película para Televisión].
- Roach, J. (Dirección). (2008). *Recount* [Película para Televisión].
- Spielberg, S. (Dirección). (2012). *Lincoln* [Película].
- Stone, O. (Dirección). (1989). *Born on the Fourth of July* [Película].
- Stone, O. (Dirección). (1991). *JFK* [Película].
- Stone, O. (Dirección). (1995). *Nixon* [Película].
- Stone, O. (Dirección). (1986). *Platoon* [Película].
- Stone, O. (Dirección). (2008). *W.* [Película].