Estudios sobre las Culturas Contemporaneas
Universidad de Colima
pcultura@cgic.ucol.mx
ISSN (Versión impresa): 1405-2210
MÉXICO

1995
Avital H. Bloch
SOBRE EL CINE, LA HISTORIA Y LAS NUEVAS POSIBILIDADES DE LA VERDAD
Estudios sobre las Culturas Contemporaneas, diciembre, año/vol. I, número 002
Universidad de Colima
Colima, México
pp. 53-67

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Universidad Autónoma del Estado de México

http://redalyc.uaemex.mx

SOBRE EL CINE, LA HISTORIA

y las nuevas posibilidades de la verdad

Avital H. Bloch*

I

Las controversias que provocó la película *JFK* de Oliver Stone, de 1991, obligó a muchos a replantear sus percepciones acerca de las relaciones entre las cintas históricas y la verdad histórica. Las numerosas reseñas que aparecieron en las revistas norteamericanas más importantes, discutieron a menudo la validez de la interpretación histórica de la película. Pero los críticos rara vez la analizaron como un documento histórico en sí: no la situaron en un contexto de historiografía contemporánea y, por lo tanto, no comprendieron de manera cabal cómo otros escritos históricos influyeron en su creación; asunto que debería cambiar de manera fundamental la forma en que interpretamos la obra. De manera similar, muchos críticos también dejaron de ver la película como un artefacto colocado dentro del contexto de la historia del cine norteamericano moderno, un fracaso que limita asimismo las formas en que los críticos la perciben

Ante todo, parece que los comentaristas ignoraron la importancia particular que *JFK* puede alcanzar precisamente mediante la combinación y la relación entre lo historiográfico y lo cinematográfico. En este ensayo intentaré cerrar tales brechas. Observaré la película de manera que muestre su importancia como una forma innovadora de documento

* Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de Colima. Agradezco a Servando Ortoll la traducción de este ensayo y a Francisco Hernández Lomelí y a J. de Jesús Hermosillo Martín del Campo que amablemente revisaran la versión española de este texto.

histórico, un método que, hasta años recientes, no ha sido explorado ni por directores de cine ni por historiadores. Es más, ampliaré la discusión que se originó en torno a *JFK* y consideraré nuevas direcciones en la escritura de la historia. Así, en este ensayo reflejaré aspectos adicionales acerca de la relación entre historia y cine, y los relacionaré al concepto de verdad como una idea, en sí misma, historizada e infinitamente mutable.

En *JFK*, Stone presenta una interpretación histórica particular del asesinato del presidente John F. Kennedy ocurrido en noviembre de 1963: el presidente fue asesinado en Dallas por grupos reaccionarios (la Mafia, los enemigos de Castro) y agencias influyentes dentro del gobierno —la CIA, el FBI— en respuesta a sus planes de promoción de una política progresista, el fin de la guerra fría y el retiro de Vietnam[1]. *JFK* es una película histórica, esto es, una historia representada en el medio visual del cinematógrafo y, como tal, en muchos aspectos perteneciente al género hollywoodense del drama histórico que evita una narrativa compleja y los caracteres multidimensionales[2]. Si nos concentráramos en ella como si se tratara de una película tradicional que sigue la rutina hollywoodense establecida desde hace tiempo, concluiríamos que *JFK* no revela opciones para versiones alternativas del pasado y de los actores históricos con los que trata.

Para ajustarse a la rutina hollywoodense tradicional, Stone se restringe a adoptar un análisis histórico particular de los muchos que han sido escritos sobre el presidente y su asesinato. *JFK* trata a sus individuos históricos en forma tal que ellos personalizan y le agregan emoción a la cuestión que aborda la película. Las afirmaciones están principalmente construidas a través de la dramática y a veces sentimental historia de Jim Garrison "el ex fiscal del distrito judicial de Nueva Orleáns", con quien el director parece identificarse. Garrison investigó el misterio que había detrás del asesinato y desafió las conclusiones de la Comisión Warren, investigadora oficial del caso. Al mismo tiempo, el director también personaliza cuestiones críticas de la sociedad norteamericana y la política, a través de cierta forma de representación de los héroes. Stone simplifica a la "gente buena" en la pantalla, y presenta imágenes positivas del carismático *JFK*, su esposa glamorosa y sus atractivos niños. Sin embargo, el director calla acerca de la ampliamente discutida infidelidad marital y personalidad aventurera del presidente; acerca de afirmaciones hechas en torno a las corruptas prácticas de negocios y la política sucia de Joseph Kennedy, el padre omnipotente de John F. Kennedy, y acerca de muchas interpretaciones tendenciosamente negativas de su gobierno.[3]

Stone crea los mismos retratos positivos a través de su distribución de estrellas hollywoodenses. Personifica a Garrison a través de Kevin Costner, el exitoso y bien parecido actor, asociado ya con varios papeles de jóvenes que luchan por causas justas. Tanto Kennedy como Garrison son los virtuosos, puros, honestos, admirables hombres de familia que dedican sus vidas a una lucha en contra de políticos corruptos, fascistas peligrosos, criminales detestables y homosexuales miserables. Los últimos son en su mayoría imágenes inventadas de los asesinos, mejor ilustradas a través del personaje repulsivo de David Ferrie, interpretado por Joe Pesci.[4] En consecuencia, si analizáramos *JFK* como una película tradicional, ésta reproduciría la cualidad hollywoodense de transmitir un mensaje moral inequívoco del bien contra el mal. En este caso, el mensaje de Stone coincide con la creencia de ciertos grupos dentro de la Nueva Izquierda norteamericana de los años sesenta, en la misión de Kennedy de tranformar Norteamérica, y el profundo desconsuelo por su muerte, que evitó el desarrollo de esta prospectiva.[5]

Además de crear imágenes contradictorias de héroes y villanos y de insertar personajes ficticios en la historia, Stone emplea otras técnicas innovadoras. Primero, mezcla de manera sorprendente secuencias filmadas originales y auténticas así como *flashbacks* de los acontecimientos —particularmente la conocida película de Abraham Zapruder, rodada el mismo día del asesinato— con episodios actuales en color o en blanco y negro re-escenificadas y rehechas, que parecen convincentemente reales. Mediante su invención de algunos detalles "factuales", el director presenta como completo lo que la mayoría de los historiadores considerarían un relato ilegítimo, que carece de información documental confiable acerca del asesinato —información que podría haber apuntado hacia conclusiones que contradicen la teoría de Stone sobre la intriga. Esta técnica es nueva. Sin embargo, para aquellos que prefieren ver a *JFK* como una película tradicional, dicha técnica puede ser considerada como una forma para lograr el viejo efecto de una interpretación irrefutable de la verdad.[6]

Mientras que alcanza la misma meta tradicional, la otra técnica original que Stone utiliza, también se desvía de la vieja práctica hollywoodense: asalta y bombardea al espectador con una "sobrecarga sensorial". Las constantes tomas de densos efectos fílmicos, los rápidos movimientos acumulativos y la excesiva y abrumadora verbalización continua de la película, no le dejan al espectador la posibilidad de absorberlo todo y, así, no le permiten posibilidad alguna de escapar al mensaje de la cinta, o de crear uno para sí mismo.[7]

Debido a la utilización de tales métodos de representación —los tradicionales así como las estratagemas innovadoras— los espectadores pueden concluir que Stone exhibe una convicción ideológico-política que no permite —o al menos desalienta— cualquier cinismo o duda acerca de su teoría de la conjura. De acuerdo con esta forma de percibir la película y pese a que el caos que ha rodeado a la muerte del presidente invita a un relato ficticio, Stone presenta su historia como la verdadera.

La mayoría de los historiadores rechaza una presentación parecida de la historia en el cine. Otros apoyan la película, reconociendo que no se puede separar completamente el arte de la erudición. Admiten que son precisamente las historias "ficcionalizadas" las que tienen el poder de lograr una apreciación más profunda de cuestiones históricas significativas. De hecho, otras películas históricas recientes tuvieron éxito en crear debates públicos sobre acontecimientos históricos. Las inolvidables son *Glory* de Edward Zwick, aparecida en 1989, acerca de la discriminación de una unidad de infantería de hombres negros que formaba parte del Ejército de la Unión durante la guerra civil norteamericana y los esfuerzos de su comandante blanco por pelear su guerra por la igualdad; *Mississippi Burning* de Alan Parker, de 1988, sobre la lucha de los derechos civiles negros en ese estado sureño en 1964, cuando los activistas de derechos civiles blancos y negros trabajaban juntos para registrar a votantes negros, mientras luchaban en contra de la mayoría blanca segregacionista; *Malcom X*, filmada por Spike Lee en 1992 sobre la vida del dirigente negro, su resentimiento hacia la gente blanca, y la ideología de separatismo racial que él formuló durante los primeros años de la década de los sesenta, como receta en contra del racismo y avance de la liberación de los negros en América.[8] Tales películas han inspirado al público a reflexionar sobre problemas del pasado y las verdades que presentan —en particular problemas que todavía son relevantes para la sociedad contemporánea— en formas que la historiografía escrita rara vez lo hace.[9] No de manera inesperada, *JFK*, *Malcom X* y *Mississippi Burning* invocaron debates alrededor de cuestiones centrales de los años sesenta, una década que dejó controversias políticas y culturales fundamentales irresueltas. A juzgar por las discusiones en marcha sobre tales películas y relacionándolas con el presente, podemos concluir que la ficción en las películas históricas populares representa una dimensión legítima de la interpretación histórica. Y, así, Stone, Lee y otros, aun cuando no son académicos, pueden considerarse legítimamente como "historiadores cinemáticos" que poseen el derecho, como lo dijo Stone, de "interpretar y reinterpretar la historia".[10]

II

Mientras que *JFK* contiene rasgos tradicionales comunes a las películas históricas, la cinta es al mismo tiempo un innovador arquetipo de trabajo postmodernista. No es coincidencia que Stone filmara *JFK* a principios de los años noventa y no porque, como "director-historiador" necesitara de la distancia temporal del evento en el cual se enfoca. Es porque su película es un producto del postmodernismo en las artes y las letras, cuyo apogeo comenzó en los años ochenta y todavía continúa. En general, los postmodernistas en Occidente han estado reaccionando a la crisis epistemológica del mundo académico y a la crisis de representación en las artes que comenzó a madurar en los años setenta. Así, la característica principal del postmodernismo ha sido su desafío a las nociones tradicionales y previamente modernistas acerca de las posibilidades de presentar verdades últimas. El argumento primario detrás del pensamiento postmodernista en el arte, la literatura y las humanidades, es que la verdad es, de hecho, meramente su propia representación. La realidad, de acuerdo a los postmodernistas, es siempre compleja, ambigua, inconsistente e incluso caprichosa y por lo tanto no hay una sola manera de percibirla ni tampoco una sola forma de representarla. La verdad resulta ser no más que su propia interpretación y la interpretación siempre es historizada, es decir, varía dependiendo del contexto creado por el tiempo y por el lugar.

Los modernistas y los tradicionalistas que dominaban la escena intelectual antes de la crisis del conocimiento, nunca negaron por completo la idea de que alcanzar verdades últimas e indebatibles en las humanidades es imposible. Normalmente sabían también que es inevitable que los hallazgos y manifestaciones estén algunas veces influenciados por las contingencias. Pero siempre creyeron que había un valor ulterior para la verdad, que encontrar la verdad debería de ser siempre una misión intelectual, y que había formas para llegar a algo que la mayor parte de la gente concordaría en que es verdad. Ni modernistas ni tradicionalistas aceptan las consecuencias de las aserciones postmodernistas de que, de hecho, desnudan a la verdad de su status superior previo. Para los postmodernistas, dado que la verdad no es definitiva y no posee ningún status especial, y para algunos de ellos incluso no existe, lo que cuenta es el juego en torno a la idea de que —y los mecanismos a través de los cuales— la verdad se convierte en nada más que una opinión, una observación relativa, una interpretación de la realidad.

Han sido especialmente las artes plásticas y visuales —pintura, cine, televisión y el más innovador de todos, el video— las primeras en ex-

presar ideas acerca de nuestra incapacidad de ocuparnos de verdades últimas. Desde que el pintor Andy Warhol —y la generación de artistas *pop* que encabezó— representó a la actriz Marilyn Monroe en 1967 en tres imágenes repetitivas en colores diferentes, se ha vuelto claro que la cuestión sobre qué es lo real y original, en contraste con lo representado e imitado, resulta enigmática y no tiene respuestas simples, si es que puede ser respondida en lo absoluto. De hecho, en años recientes, los creadores en los medios de representación *par excellence* plantearon la problemática de las cuestiones sobre lo original/cierto contra lo imaginado/inventado en el trabajo artístico. Y el propósito del postmodernismo en general vino a subrayar este problema, a enfatizar la importancia de pensar en términos de las limitaciones de nuestras capacidades de conocer la "verdad última" final, la importancia de ocuparnos con duplicados de originales y así de jugar en torno a los temas de las "multi-verdades".

Los escritores y críticos literarios que se unieron a los artistas visuales, también han comenzado a acercarse a la literatura de manera diferente. Los estudios literarios postmodernos han sido influenciados por varias teorías críticas nuevas originalmente articuladas por pensadores prominentes como Jacques Derrida, Paul de Man, Jacques Lacan, Mikhail Bakhtin, Tzvetan Todorov y muchos otros. Todos ellos comenzaron a dejar al descubierto interminables opciones en textos y en narrativas, textos "problematizantes", como consecuencia de la noción de que no hay una "voz autoral" obvia que determine el verdadero significado de las obras de los autores. Más que tratar con la búsqueda de cualquier significado verdadero particular, como lo harían los modernistas, los postmodernistas acentúan la existencia y el impacto de interpretaciones múltiples. Ellos continúan poniendo en duda la importancia de lo "real" y "verdadero" finales, en comparación con el significado de lo artificial y lo especulativo.

En años recientes, algunos de los cineastas norteamericanos más serios han tratado de abordar cuestiones que sugieren la ambigüedad en la verdad. Con *JFK*, Stone se unió a este grupo de directores. Es importante analizar su obra en aquellos aspectos en los cuales se aparta de los elementos tradicionales. Es crucial ver las posibilidades que la película presenta para comprender al director como un creador postmodernista en su cuestionamiento de la verdad, más que en su afirmación de una verdad final, como lo hicimos con el análisis de la película desde la perspectiva de una obra tradicional. Podemos comenzar por comprender la película como una obra postmoderna una vez que enfatizamos la técnica y la función de imágenes y escenas inventadas, no como medio

para hacer respetar una verdad última, sino representando tan sólo otra posibilidad de la verdad —un "contra-mito" al mito de la Comisión Warren—, una de las múltiples posibilidades de lo que pudo haber pasado en el asesinato.

Stone envía este mensaje a través de la técnica de escenas y personajes imaginados que hace virtualmente imposible para el observador, que carece de información previa, decir si él presencia un evento espurio o real, una persona inventada o auténtica. A través de la combinación de hecho y ficción, imaginación y realidad, los eventos en la película se convierten en pseudo eventos o meras posibilidades. Stone construye totalmente escenas inventadas creíbles y el espectador se encuentra en una "zona gris" o en un "vestíbulo de espejos", observando las imágenes originales de Stone que tienen un impacto igualmente convincente como aquéllas que son sólo espejos de las imágenes reales.[11] Sin embargo, ya que nosotros, los espectadores que conocemos la historia, sabemos qué es lo inventado y qué lo auténtico, y el director sabe que sabemos, su propósito al aplicar la técnica no es tanto el de confundirnos, como lo es el de imponer sobre nosotros cierta verdad. El truco de la autoconciencia de la "decepción", tanto por parte del director como por parte del público —una estratagema que se ha convertido en una de las piedras angulares del estilo postmoderno— es para asegurar que entendemos y reconocemos que hay opciones para más de una verdad: una verdad que supuestamente es cierta —como fue documentada en las secuencias filmadas originales— y la que nosotros inventamos e imaginamos, según es creada por las escenas ficticias.

Stone no es el primer director de cine que juega con esta técnica de representación. En su película *Zelig*, de principios de los años ochenta, que trata sobre un personaje "camaleón" que constantemente cambia de personalidades, Woody Allen utilizó escenas recreadas que se veían tan auténticas como si hubieran provenido de un documental real. Su objetivo en esa película era también el de dudar sobre la validez del concepto de "lo original" cuando tiene que ver con la identidad de un individuo. Creyendo que la identidad nunca se encuentra fija, Allen insistió en la importancia del impacto de "lo fabricado" sobre la gente, más que la supuesta verdad real. En *The Purple Rose of Cairo*, que también hizo Woody Allen en esos años, demostró que lo que realmente cuenta son las imágenes fingidas que generan vidas propias. Logró esto al demostrar que los héroes románticos de Cecilia —representada por Mia Farrow— y de Tom Baxter —Jeff Daniel— según entran y salen de la película, hablan con el público real desde la pantalla, haciéndolos al unísono gente real y figuras fílmicas imaginarias. Al adentrarse Cecilia en la

pantalla de manera imaginaria le permite a la heroína, tradicionalmente tímida, separarse de su marido explotador y desleal para enamorarse de Baxter, la estrella de la película a la cual entró. Cecilia camina entre los mundos real e imaginario con este héroe de ficción quien se consagra a su papel fílmico pero se convierte para ella en un amante "real" fuera de la pantalla. A través de esta experiencia, la protagonista aprende sobre la vida real del amor, del sexo, del dinero y de la muerte.

Entre otras de las numerosas películas recientes que juegan también con imágenes transformadas, *Tootsie* de Norman Pollack, también se enfocó en el problema de identidades indefinidas. La película sigue los pasos de un viejo legado teatral de enfrentarse con el travestismo que el director Blake Edwards renovó en 1982, como nueva tradición postmoderna en *Victor, Victoria*. Aquí la actriz Julie Andrews se disfraza de hombre para crear una realidad ficticia, mientras que en *Tootsie*, Dustin Hoffman, el verdadero Michael Dorsey, se disfraza y cambia su identidad masculina real por la de la mujer Dorothy Michaels. No sólo demuestra el héroe que es posible crear una nueva identidad, sino que él eventualmente se transforma como resultado de experimentar qué es lo que significa ser mujer. Más aún, también transforma a los que lo rodean y que han estado involucrados en la experiencia. Así, la película postula que la realidad objetiva —ser hombre— es justamente una posibilidad, y no necesariamente la más significativa, para cualquier identidad individual.

Otros directores de la tendencia postmoderna han aplicado estilos diferentes para lidiar con la cuestión de realidad/duplicación/imaginación de eventos y personajes. Por ejemplo, lo que se ha convertido en algo bastante común en muchas películas populares de ficción, es la rutina de utilizar a celebridades, especialmente actores de cine y personalidades de la televisión, para representarse a sí mismos en sus identidades de la vida real. Stone básicamente hace lo mismo al hacer que Kennedy y otros personajes se "representen a sí mismos" en los fotogramas originales.

La trilogía compuesta por *Back to the Future* y *Who Framed Roger Rabbit?*, dirigidos por Robert Zemeckis a fines de los años ochenta y por *Dick Tracy*, la película que hizo Warren Beatty, aplican técnicas pioneras adicionales, oscilando entre lo real y lo especulativo. La idea vívida de la primera película es hacer lo "imposible": narrar una historia a través del rompimiento total del tiempo lineal, cambiando entre el "tiempo real" y los tiempos pasado y futuro. El héroe Marty McFly, representado por Michael J. Fox en *Back to the Future*, de hecho "vuela" en un "vehículo de tiempo" de regreso al pasado para vivir la expe-

riencia de conocer a sus padres como jóvenes y la sociedad en la que ellos vivieron en 1955. Marty McFly modifica el curso de la relación de sus padres, reuniéndolos y asegurando así que tenga lugar el futuro factual de los años ochenta. El protagonista representa a su padre de los años cincuenta, quien también es en ese mismo momento un cantante de rock&roll con estilo futurista y aficionado a la patineta (*skateboard*), y así su pasado se vuelve parcialmente el futuro. En una serie de cambios, Marty es enviado luego de regreso al "futuro" del año 2015, para salvar a su propio hijo y al suburbio californiano donde vive en 1985. Regresa después al siglo XIX, al pasado de sus abuelos en el Salvaje Oeste y los salva del peligro; luego regresa a los tiempos presentes de 1985 y de 1955. Su realidad del presente así como la realidad pasada de su familia es creada ¡con base en su conocimiento del futuro! De esta manera, la situación del pasado y del presente es creada por el futuro que ocurrió antes, y Marty trata de evitar que el futuro ocurra aunque ya había pasado. Al final, la unidad temporal sufre un colapso: observamos un vehículo del futuro, ropas del pasado, y un tinglado del presente. Con el auxilio técnico de "Doc" Emmet Brown, el viaje en esta compleja cronología nos lleva a concluir que tanto el pasado como el futuro pueden alternarse. La realidad es al mismo tiempo real e irreal y por lo tanto no es dada sino hecha por los que vivieron en ella.

En *Roger Rabbit* Zemeckis coloca, de manera imprecedente, a diferentes caracteres animados que son conocidos como propiedades y marcas de grandes estudios hollywoodenses —tales como Warner Brothers y Walt Disney— y así descompone sus identidades originales. Más aún, Zemeckis los pone en escena con actores vivos, teniendo al actor Bob Hoskings como figura principal y, de acuerdo con alguna tradición caricaturesca, aplica las voces de conocidos actores reales a los caracteres animados. De esta forma, Zemeckis fusiona, de nueva cuenta, las personalidades reales e inventadas. Más particularmente, en *Roger Rabbit* no sólo se aplica la voz de la actriz Kathleen Turner al papel femenino principal, sino que también sus amaneramientos básicos y actitudes teatrales la recrean como a un personaje animado imaginario. *Dick Tracy* utiliza conjuntos de calles y ciudades imaginarias que están pintadas intencionalmente para verse artificiales e irreales. Los individuos son semirreales y están separados de su identidad original: son actores famosos cuyas caras están deliberadamente maquilladas de manera exagerada para quedar completamente enmascaradas. Así, a través de tales películas populares que se atreven a tratar la verdad de manera problemática, Hollywood, pese a que continúa produciendo principalmente películas tradicionales, ha entrado al postmodernismo.

Otro importante fenómeno arquetípico narrativo visual de la edad postmoderna e inseparable del "nuevo film" es la "hiperficción".[12] Este fenómeno arquetípico se originó a partir del "hipertexto", que consiste en información y dispositivos legibles sólo en la computadora, y ofrece al lector una variedad infinita de búsquedas rápidas de opciones mediante el tecleo o la pulsación del "ratón". Y permite cambiar en pantallas y ventanas entre alternativas eslabonadas en una secuencia no necesariamente lineal. De manera similar a la persona que observa *JFK* o *Back to the Future*, el lector de hiperficción alterna rápidamente dentro y entre un complejo de caminos alternos que el autor creó, moviéndose en cualquiera de las direcciones múltiples de tiempo, opciones de la trama y roles que el lector o lectora quieran elegir. El lector puede entrar a la historia en diferentes puntos de arranque y cambiar sus rutas —tal como lo hizo Woody Allen para la Cecilia de *The Purple Rose of Cairo*— y llegar a muchos finales en cada texto. De manera similar a cierto tipo de nueva ficción postmoderna, el lector puede descubrir elementos tales como correspondencia, otra ficción y gráficas "afuera" de la historia real que le recuerdan a uno de los arreglos en *Dick Tracy* y las escenas inventadas en *JFK*. En su conjunto, la tecnología de la hiperficción electrónica permite al lector explorar entre experiencias opcionales y verdades posibles. Esto se debe a que la premisa de la hiperficción es que hay formas interminables de comprender al mundo. El escritor sólo las sugiere al lector, quien se inclina a examinarlas por sí solo. Sin embargo, dado que la hiperficción, al igual que las películas aquí discutidas, opera mediante lazos necesarios entre opciones, las alternativas están relacionadas con una historia central básica, que a la postre tiene un sentido lineal y cronológico, como una novela o película ordinarias.

III

Las expectativas de Stone de que los historiadores consideren su película como un trabajo serio de historia también deberán ser examinadas en oposición a otro contexto importante: los desarrollos en la historiografía contemporánea, principalmente en los Estados Unidos. En años recientes, siguiendo la influencia de las artes y de la literatura, la profesión de la historia está comenzando lentamente a aceptar el postmodernismo en la filosofía y en la escritura de la historia. Hay incluso algunas aplicaciones significativas del postmodernismo —hasta ahora por parte

de tan sólo unos cuantos historiadores pioneros, que escriben a pesar de la crítica de muchos otros académicos— que tratan de romper las barreras entre la historia y la ficción, además de hacer compleja la relación entre ambas. Estos historiadores han rechazado las posibilidades ofrecidas por la narrativa histórica tradicional y las viejas formas de representación por considerarlas limitadas y engañosas. Especialmente han sospechado de la afirmación respecto a la capacidad del historiador de llegar a verdades claras derivadas de lo que con frecuencia es tan sólo evidencia escasa y diezmada. Influenciados por nociones actuales articuladas por teóricos literarios, históricos y sociales tales como Michel Foucault, Hayden White, Dominic La Capra y Fredric Jameson, estos historiadores desafían las características ordinarias de la narrativa histórica: pretensiones a la verdad, premisas empíricas, objetividad, prosa lineal y voz autoral en tercera persona. De esta manera, estos historiadores disidentes han comenzado a experimentar maneras innovadoras de escribir la historia.[13]

Hay varias obras históricas originales y notables que deberían ser mencionadas como postmodernas. La primera obra memorable es la de la historiadora de la Universidad de Princeton, Natalie Zemon Davis. En 1983 publicó *The Return of Martin Guerre*, que se convirtió en la base de la exitosa película francesa que lleva el mismo nombre (*Le Retour de Martin Guerre*).[14] Trata de Arnaud Du Tile quien, en un poblado cerca de Toulouse, Francia, a mediados del siglo XVI, de repente apareció como Martin Guerre, el esposo perdido de Bertrande. El nuevo pseudo Martin, representado en la película por Gérard Depardieu, vivió con Bertrande bajo la falsa identidad de su marido hasta que el verdadero Martin Guerre regresó y se descubrió el fraude. Para su libro, Davis utiliza las memorias del juicio del impostor en el parlamento de Toulouse, escrito por un autor contemporáneo de quien otros historiadores han dependido siempre para el relato. Pero Natalie Zemon pone al revés muchas de las versiones tradicionales. Mientras que los historiadores han llegado al consenso de que la esposa Bertrande fue engañada por el impostor, en la visión de Davis, ella era la cómplice de Arnaud. Bertrande supo todo el tiempo que el hombre que afirmaba ser Martin Guerre era otra persona. Al enamorarse, ella colaboró con él e incluso tuvo su hijo, desempeñando así un papel doble en un matrimonio "inventado".

Para Davis el libro es una exploración del problema sobre verdad y duda. Se ocupa de este problema especialmente dado que surge en la ausencia de testimonios directos y de otros documentos confiables. También se enfrenta al problema de determinar las identidades reales durante el periodo renacentista, cuando la identidad no estaba establecida, la

movilidad social estaba atada a ésta, y la impostura solía ser un tema teatral común. Como historiadora postmodernista, Davis percibe complejidades y ambivalencias en todas partes en una historia tal y demuestra que hay varias posibilidades de interpretación cuando hay ambigüedades, especialmente aquellas presentadas por la cuestión de identidad. Por lo tanto, como escritora de hiperficción y como intérprete, Davis hace sus propias elecciones. Ella presenta un relato de lo que pudo haber sido plausible si su comprensión de los procesos psicológicos y sociológicos de la identificación personal característica del periodo es correcta. Viendo nuevas posibilidades proporcionadas desde su propia "invención" de parte de la trama, Davis se permite reinterpretar enteramente los caracteres de manera diferente a otros historiadores: representa favorablemente a la nueva pareja, particularmente a Bertrande. Precisamente porque la cooperación en el fraude por una mujer tuvo lugar en un escenario que suprime con vigor a las mujeres, Davis la ve como una figura heróica, independiente y pasional. El resultado es un libro que resulta una construcción literaria de una representación histórica, una "recreación de la complejidad en la experiencia histórica". De acuerdo con la autora, las complicaciones históricas culturales y emocionales parcialmente ocultas del caso de Martin Guerre, lo convierten en un ejemplo "excelente para enseñarnos humildad en nuestra búsqueda merecida de la verdad histórica".[15]

Una obra todavía más controvertida ha sido la del historiador de la Universidad de Columbia, Simon Schama y su trabajo *Dead Certainties (Unwarranted Speculations)*, publicada en 1991.[16] El libro incluye dos historias famosas, prácticamente sin relación entre sí, de asesinatos reales en la historia norteamericana: la muerte del general Wolfe en la batalla de Quebec, durante la guerra de los británicos en contra de los franceses por el control sobre Canadá a finales del siglo XVIII; y el asesinato del Dr. George Parkman por el profesor de química John Webster de Harvard, en 1849. De nueva cuenta, el historiador es invitado aquí a interpretar eventos misteriosos. En su deseo de narrar historias más que a alcanzar cualquier relación de la verdad, Schama evita las secuencias cronológicas ordinarias. En una combinación de lo que Zemeckis hizo en *Back to the Future* y Stone en *JFK*, Schama brinca hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, utiliza múltiples puntos de vista, en las narrativas sobre individuos reales, fusiona recuentos y diálogos de ficción, y construye personajes inventados. Omite las notas de referencia requeridas en la escritura académica, pero incluye, en vez de eso, sus propias notas directas y finalmente llega a posibilidades contradictorias y a conclusiones acerca de lo que de hecho había pasado. Lo que podría haber

sucesido, debería haber sucedido y de hecho sucedió, están todos mezclados en la narración.

Schama rechaza la noción ordinaria de la objetividad de los historiadores que supuestamente resulta de la distancia histórica. Prefiere arrancar las historias del control del historiador y concentrarse en los pensamientos y acciones de participantes individuales. Ya sean personas reales, tales como Wolfe y Parkman, o imaginarias, tales como un soldado inventado, Schama trae sus propias percepciones del relato, según podrían haberlo experimentado ellos. De esta manera son los caracteres mismos, más que el historiador, según se hace tradicionalmente, quienes encabezan la dirección de las narraciones y sugieren "verdades".[17] Al admirar esta técnica narrativa a través de la cual Schama y otros se enfocan en la historia como vista por individuos particulares, un crítico comentó: "Su sentido de las probabilidades históricas está basado en el enterarse del individuo y escuchar su historia, tras lo cual sus predicciones tienen una buena posibilidad de convertirse en verdades".[18]

De manera interesante, Schama, Davis, así como Stone, aplican un nuevo enfoque en sensacionales y misteriosas historias de crimen y juicios, mismas que, como en la vida real, invitan a especulaciones dadas las ambigüedades en ellas. Mientras que los jueces y la mayoría de los historiadores no han acudido al escepticismo o a la escritura de ficción, Schama, Davis y Stone sí lo han hecho. En palabras de Schama, estos historiadores innovadores se sienten incapaces de "reconstruir alguna vez un mundo muerto en su plenitud".[19] Quizá piensen que el novelista puede tener un conocimiento genuino mejor del mundo. Con una capacidad de penetrarlo a través de la invención de personajes, determinando su conciencia y el curso de su conducta, el novelista de hecho los entiende. Sin embargo, parece que los historiadores todavía se sienten inseguros del poder del novelista tradicional y reconocen su lucha con la duda.

En resumen, las técnicas narrativas que Schama, Davis o Stone utilizan, sirven para enfatizar nuevas ideas postmodernas que violan los principios tradicionales del historiador. Por encima de todo, como el título del libro de Schama lo señala, tanto el historiador postmoderno, así como el director de cine postmoderno, que ven su papel desempeñado en la interpretación de "realidades" complejas, comunican un mensaje: dado que no hay certidumbres —especialmente no las hay sobre el pasado— éstas tendrán que mudar, para siempre, de una "verdad" a otra. Reconocer infinitas ambigüedades, los invita a especular, a jugar ampliamente con su imaginación y así a remodelar, ellos mismos, la realidad.

Notas y referencias bibliográficas

1. Sobre la interpretación histórica de Stone, véase Arthur Schlesinger Jr., "What Would He Have Done?", *New York Review of Books,* 29 de marzo de 1992, 3; Ronald Steel, "Mr. Smith Goes to Twilight Zone", *New Republic* 3 de febrero de 1992, 30-32; Marcus Raskin, "*JFK* and the Culture of Violence", *American Historical Review* 97(1992): 487-99; Robert Brent Toplin, "Forum: Oliver Stone's *JFK*", *Journal of American History* 79(1992): 1263-1264, y Thomas C. Reeves, ibíd., 1266-1268. Véase también Avital H. Bloch, "*JFK*: la teoría de la conspiración y la izquierda estadounidense", *Siglo 21* (Guadalajara), 4 de octubre de 1992, sección "Vida y Cultura", 6-7.
2. Sobre *JFK* como película tradicional, véase Robert A. Rosenstone, "*JFK*: Historical Fact/Historical Film", *American Historical Review 97* (1992): 506-511.
3. Rosenstone, "*JFK*: Historical Fact/Historical Film", 506-11; Michael Rogin, "*JFK*: The Movie", *American Historical Review 97* (1992): 503-505.
4. Sobre la función de seleccionar a los actores, véase Rogin, "*JFK*: The Movie", 503, y Robert A. Rosenstone, "*JFK*: Historical Fact/Historical Film", 508-509.
5. Rogin, "*JFK*: The Movie", 500-505.
6. Sobre la técnica de Stone, véase Stanley Kauffman, "Dallas", *New Republic,* 27 de enero de 1992, 26-28; Rogin, "*JFK*: The Movie", 504; y Steel, "Mr. Smith Goes to Twilight Zone", 30.
7. Rogin, "*JFK*: The Movie", 504.
8. Sobre el valor histórico de la película *Glory*, véase James M. McPherson, "The *Glory* Story: The 54th Massachusetts and the Civil War", *New Republic,* 8 y 15 de enero de 1990, 22-27. Respecto a lo acontecido en el arriba mencionado estado sureño en 1964, véase Robert Brent Toplin, "*Mississippi Burning* Scorches Historians", *Perspectives,* abril de 1989, 6, 20. Para visiones sobre *Malcom X* y el significado histórico del hombre, véase Stanley Kauffman, "The Fire That Time", *New Republic* 21 de diciembre de 1992, 26-27; Shelby Steele, "Malcolm Little", *New Republic,* 21 de diciembre de 1992, 2731. Sobre la política de Malcolm y su representación, véase Nell Irvin Painter, "Malcolm X across the Gendres", *Journal of American History* 98(1993): 432-439.
9. Toplin, "Forum: Oliver Stone's *JFK*", 1266; Rosenstone, "*JFK*: Historical Fact/Historical Film", 506.
10. A Stone lo cita Toplin, "Forum: Oliver Stone's *JFK*", 1268.
11. Steel, "Mr. Smith Goes to Twilight Zone", 30-32.
12. Robert Coover, "Hyperfiction: Novels for the Computer", *New York Review of Books*, 29 de agosto de 1993, 1, 8-10.

13. Véase, por ejemplo, Robert A. Rosenstone, "Experiments in Writing the Past: Is Anybody Interested?", *Perspectives*, diciembre de 1992, 10-12, 20. Sobre la posibilidad de producir "hipertextos históricos" por tecnología digital "en línea" y por medio de otros tipos de dispositivos electrónicos, véase David Ransel, "The Present and Future of Historical Journals", *Perspectives*, octubre de 1995, 5-6.
14. Natalie Zemon Davis, *The Return of Martin Guerre* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983).
15. Natalie Zemon Davis, "On the Lame", *American Historical Review 93* (1988): 572-603. Este artículo constituye la refutación de Davis a sus críticos. Véase Robert Finlay, "The Refashioning of Martin Guerre", *American Historical Review* 93(1988): 553-571. Véase también Natalie Zemon Davis, *Fiction in the Archives: Pardon Tales and Their Tellers in Sixteenth Century France* (Stanford, Stanford University Press, 1987). Para la narrativa de Davis, véase también Carlo Ginzburg, "Proofs and Possibilities: In the Margins of Natalie Zemon Davis' *"The Return of Martin Guerre"*, *Yearbook of Comparative and General Literature* 37 (1988): 113-27, y para la noción de verdad y juicios históricos, véase Carlo Ginzburg, "Verifying the Evidence: The Judge and the Historian", *Critical Inquiry* 18 (1991): 79-92.
16. Simon Schama, *Dead Certainties (Unwarranted Speculations)* (Nueva York, Knopf, 1991).
17. Sobre el libro de Schama, véase Andrew Delbanco, "The Fog of History", *New Republic* 3 de junio de 1991, 39-41. Para una crítica cáustica del libro, véase Gordon S. Wood, "Novel History", *New York Review of Books*, 27 de junio de 1991, 12-16 y Cushing Strout, "Border Crossings: History, Fiction, and *Dead Certainties*", *History and Theory* 31 (1991): 153-162. Para las ideas de Schama sobre su propio trabajo, véase Simon Schama, "In Search of History's Muse", *Dialogue* 3 (1992): 62-66.
18. John Bayley, "Comrades", *New York Review of Books*, 12 de agosto de 1993, 3.
19. Shamma, *Dead Certainties*, 328.