

El “discurso” como punto de intersección de la imagen cinematográfica y de la memoria histórica

O “discurso” como ponto de intersecção da imagem cinematográfica e da memória histórica

Maria Pilar Amador CARRETERO*

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID (ESPAÑA)

RESUMEN

En el origen de este trabajo se encuentra el término discurso que responde a significaciones diversas y se ha convertido en el punto de intersección de las preocupaciones de una amplia variedad de disciplinas. A partir de este concepto nuestra propuesta se diversifica en tres escenarios en los que imagen cinematográfica y la historia se unen en un contacto interdisciplinar: el historiográfico, el investigador-productor de discursos históricos y el docente. El resultado, más que un modelo acabado, signado por las bondades y las rigideces de una última palabra, pretende sugerir un horizonte de trabajo que pueda ser compartido por aquellos que creen en la utilidad de la relación interdisciplinar entre la Historia y el Cine.

PALABRAS CLAVE

Historia. Cine. Historia del Tiempo Presente.

* Sobre a autora ver página 75.

RESUMO

Na origem deste trabalho, encontra-se o termo discurso que tem significados diferentes e que se tornou ponto de intersecção das preocupações de uma ampla variedade de disciplinas. A partir deste conceito, nossa proposta se diversifica em três cenários em que a imagem cinematográfica e a história se reúnem em um contato interdisciplinar: a historiografia, o pesquisador-produtor de discursos históricos e o professor. O resultado, mais que um modelo acabado, marcado pela bondade e pela rigidez de uma palavra final, pretende sugerir um horizonte de trabalho que pode ser compartilhado por aqueles que crêem na utilidade da relação interdisciplinar entre História e Cinema.

PALAVRAS CHAVE

Historia. Cine. Historia del Tiempo Presente.

1 Planteamientos iniciales

En el principio de nuestro trabajo se encuentra el término *discurso* que responde a significaciones diversas y se ha convertido en el punto de intersección de las preocupaciones de una amplia variedad de disciplinas (STAM.; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1999, p.240). A partir de él, nuestra propuesta se diversifica en tres escenarios: historiográfico, investigador-produtor de discursos históricos y docente en los que imagen cinematográfica y la historia se unen en un contacto interdisciplinar. El escenario historiográfico tiene que ver con la Historia del Tiempo Presente, con el concepto de *memoria* y con el trabajo del historiador. La historia del Tiempo Presente es una disciplina historiográfica de reciente creación que surge por la necesidad de recuperar el tiempo coetáneo al de la experiencia vivida. Su delimitación depende no sólo de las vivencias de las diversas generaciones que coexisten en un momento dado sino también de la memoria y del uso que haga de ésta la política, los grupos sociales y los medios de comunicación.

En este trabajo, al referirnos a la memoria nos fijamos básicamente en los conceptos de “memoria colectiva (social) y memoria histórica”. Para

concretarlas partimos de los estudios realizados por Halbwachs, pionero indiscutible en lo que se refiere a la articulación teórica de este concepto, quien define la memoria colectiva como lo que se ha vivido conjuntamente y, por tanto, que ha de entenderse como algo dinámico, en continua reelaboración y en la confluencia de lo individual y de lo social. Desde su perspectiva, cualquier recuerdo necesita de conceptos elaborados socialmente. Es decir, son los individuos los que recuerdan pero lo hacen gracias a su adscripción a grupos sociales que determinan lo que es o no memorable y cómo ha de ser recordado (HALBWACHS, 1950). La memoria colectiva (común) llega a ser *memoria histórica* si las identidades colectivas se prolongan a lo largo del tiempo, pasando sus principios y conceptos de generación en generación, con lo que pueden ser sustentados por quienes no experimentaron directamente los hechos. De esto se infiere que la memoria histórica no sólo atañería a lo que se ha conocido directamente sino también a esa otra parte común que nutre las memorias que individualmente adquirimos como miembros de pertenencia o referencia a los grupos sociales a los que nos adscribimos. Estos planteamientos nos llevan a considerar la relación entre los documentos en los que los acontecimientos dejan su huella y quienes los hacen e interpretan. Respecto a los primeros, es necesario distinguir el sistema extraordinariamente complejo de documentos formados en el curso de la historia, gracias a los cuales determinados hechos devienen en información que es conservada y transmitida.

El concepto de memoria histórica se refiere también a la profesión de historiador, reconocido y aceptado como sujeto recuperador de la memoria y constructor de la historia, tarea que expresa mediante el discurso histórico en el que ordena e interrelaciona el material obtenido de la investigación, dando vida a lo que yacía oculto. Como tal, el historiador no puede obviar que en la sociedad actual la imagen emerge como una herramienta indispensable, capaz en sí misma de componer un discurso propio provocando el diálogo entre las miradas del pasado y del presente.

El conocimiento de la imagen cinematográfica y las posibilidades que ofrece ésta como objeto de estudio, exige también aceptar que la

Cultura es un sistema de significación, cuyas manifestaciones concretas son *textos* de esa misma cultura y a éstos como la información que recogen, conservan y transmiten las sociedades humanas; aceptar que el filme es uno de esos textos.

En consecuencia, el historiador tiene que acercarse al texto fílmico con un utillaje cultural que le permita no sólo ver la interrelación de los elementos del lenguaje cinematográfico que lo componen, sino también conocer la progresiva evolución del cine desde los primeros documentos, creados bajo el prisma de la especularidad, hasta el relato, en que el filme se convierte en un texto estructurado y organizado de acuerdo a códigos diferentes, sometido a toda suerte de alteraciones e influencias, capaces de modificar su sentido y conferirle intencionalidades.

Sin embargo, no debe olvidarse que “un texto no es la realidad, sino el material para reconstruirla” (LOTMAN, Y., 1975, p. 47) y que su análisis e interpretación exige elaborar previamente las reglas (modelo teórico) en base a las que realizar la reconstrucción histórica basadas en dicho texto. En nuestro caso, más que de un modelo acabado, signado por las bondades y las rigideces de una última palabra, pretendemos sugerir un espacio de trabajo que pueda ser compartido por los que creen que el análisis y la interpretación del filme en contacto con la historia pueden ser dos caras de una misma moneda; dos visiones complementarias para conocer, percibir y explicar cualquier película, entendiéndola como texto de cultura y como memoria, independientemente de que su autor la haya o no concebido para este fin.

En cuanto al escenario de la didáctica, ya se ha señalado que nos encontramos en un mundo dominado por los medios de comunicación de masas y por la imagen. La valoración de los medios considera a éstos como una de las variables del proceso de enseñanza-aprendizaje, lo que implica establecer relaciones entre el medio de que se trate y el resto de los elementos que intervienen en el acto didáctico. También, en este caso, surge la necesidad de modelos teóricos generales que describan y expliquen su funcionamiento en relación el alumno. Cuestiones en las que

no profundizaremos por no ser objeto de este trabajo. Sólo subrayaremos la utilidad de la imagen cinematográfica en la enseñanza de la historia aunque dicha imagen no pueda ser considerada por lo que atestigua sino por el acercamiento socio-histórico que permite.

2 El Cine como vestigio físico de la memoria y como documento social

Como se ha señalado, el Cine puede ser entendido como una actividad discursiva, responsable de representar o relatar hechos o situaciones (STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1999, p.118). Dejando a un lado los planteamientos de algunos teóricos de la imagen que distinguen entre historia y discurso (BENVENISTE, 1966, p. 237-250), distinción que introduce diferencias entre el argumento y lógica de las acciones y los modos del relato, nuestro el modelo en que se basa nuestro análisis y al que nos referimos anteriormente contempla el filme como una totalidad que puede ser abordada por medio de dos acciones: *la observación* y *la interpretación*.

En la relación inicial entre la historia y la imagen cinematográfica ésta se contempla desde la *observación*. La observación es jerárquica, diferenciadora, fragmenta la imagen dividiéndola en sus componentes y exige al historiador-investigador partir de la verificación de la fuente, de la autoría, del sistema de generación, materialidad y modelización (simbólica o convencional) de la realidad se representa, de los elementos dominantes (luminosos, escalares, etc.) y del espacio y del tiempo representado. En otras palabras, observar los recursos a través de los que las películas cuentan historias y que pueden agruparse en tres niveles distintos que funcionan de forma simultánea: el profílmico, el de la imagen encuadrada y el del montaje (GUNNING, 1991). El nivel profílmico se ocupa de los elementos situados ante la cámara para ser filmados La imagen encuadrada (perspectiva, distancia, ángulo y movimiento) establece un punto de vista particular sobre la acción y el montaje que crea un amplio abanico espacio-

temporal entre los planos.

Este primer análisis debe indagar también sobre la función significativa que cumplen los elementos del lenguaje fílmico, buscando antecedentes iconográficos que puedan explicar su sentido y la existencia de determinados esquemas narrativos. Alguno de estos esquemas narrativos goza de consenso general en cuanto al significado que se les atribuye. Así, los planos generales disminuyen la individualidad de los personajes, los codifican, integrándoles en el ambiente o decorado; crean distanciamiento respecto al receptor y favorecen la sensación de aislamiento del protagonista. Los planos de conjunto y enteros suponen un mayor equilibrio y hacen posible la interacción entre escenario (decorado, paisaje, etc.) y el protagonista/as. Los planos medios cumplen funciones de identificación y sirven para recrear la gestualidad de los personajes. Los primeros planos poseen una incuestionable carga psicológica, etc. Los picados y contrapicados se descodifican normalmente como dominio o sumisión y, en una escena en la que existan dos elementos enfrentados, servirán para provocar una toma de postura a favor o en contra de uno de ellos. Igualmente, los elementos de mediación visual, vinculados al tipo de óptica, afectan al significado de la imagen. La luz y el color son elementos fundamentales de la imagen realista aportando información en el desciframiento inmediato de las imágenes o introduciendo significados psicológicos, simbólicos o estéticos connotados. Y, en fin, la escenografía implica elaboración e incluye elementos que actúan no sólo como referencia sino como elementos de significación que cumplen unas determinadas funciones.

Tras la observación, la valoración histórica del filme exige *la interpretación*. Es decir, poner en contacto los datos obtenidos de la observación con el conocimiento a través de un trabajo intelectual y transdisciplinar en el que las formas reflejadas en el filme deberán ser puestas en relación con los elementos definidores del contexto social en que ese texto y formas se producen. A partir de ahí, la explicación pasa por considerar el filme como un sistema organizado que ya no puede entenderse independiente del autor, ni el autor y el texto fílmico con la cultura. No puede entenderse sin aceptar que observador y sistema observado (entre sujeto y objeto) forman también

parte del discurso resultante (MORIN, 1998, p. 169-171).

Respecto al discurso del historiador conviene recordar que lo hace con las reglas que prevalecen en la comunidad de historiadores en una época y lugar particulares, aunque, como miembros de determinados grupos u organizaciones, el historiador habla, escribe o comprende desde una posición social específica y desde los principios y comportamientos ideológicos que se encuentran asociados con su posición. Cuestiones que reflejan consciente o inconscientemente a través de su discurso.

3 Laboratorio

La experiencia (laboratorio) es un estadio de la investigación científica de la que salen confirmaciones y verificaciones, así como la necesidad de nuevos reajustes en el modelo propuesto. Con esta intención y para ejemplificar lo que hemos venido exponiendo a lo largo de las páginas anteriores, tomamos el filme *Germinal* de Claude Berri (1994) en el que se cuenta la vida en una ciudad minera en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX.

En el marco del diseño a que nos hemos referido anteriormente, nuestro interés se centra en diferenciar los elementos identificativos y, junto a ellos, la especificidad de los temas de cada película. Así, el modelo tiene en cuenta las informaciones referidas: a) el autor/es, b) el tiempo (representado y el de la representación), c) el lenguaje cinematográfico, d) el contenido (aparente y latente) del filme.

a) Los autores

El texto es ante todo (o después de todo) la operación a través de la cual un autor (un enunciador) descubre (o hace que el lector descubra) su palabra, llegando a sustituir el *yo hablo* por el *ello habla* (BARTHES, 1987, p. 109). Su consideración en nuestro análisis supone aceptar la existencia de un *principio ordenador* que impone unas reglas inherentes al film en cuanto producto sometido a las vicisitudes de un contexto. El proceso de interpretación está, pues, íntimamente ligado al descubrimiento de ese

“ente” autocodificador y de las motivaciones que oculta.

En el filme que hemos tomado como ejemplo hay que considerar el autor de la novela que sirve de base al guión y el director.

El guión de la película es la adaptación de la novela del mismo nombre de Emile Zola, escritor francés y fundador del movimiento naturalista. Zola nació en París, el 2 de abril de 1840, hijo de un ingeniero civil italiano que al morir dejó a la familia en la pobreza. Empleado en una editorial, este trabajo le permitió ganarse la vida escribiendo poemas, relatos y crítica de arte y literatura. La obra literaria de Emile Zola ahonda en todos los aspectos de la vida humana y en los males sociales y se concreta en una serie de veinte novelas que publicó anualmente. La novela *Germinal* es la número trece y ha sido **considerada una de las más importantes novelas de la lengua francesa y obra maestra de este autor. El título se refiere al nombre de un mes de primavera en el calendario francés. Germen es una palabra latina que significa “semilla” aludiendo a la esperanza por un futuro mejor que germina entre los mineros.** La novela relata la vida de la familia Les Rougon-Macquart (trabajadores en la mina de Voreaux) y de los Grégoire (familia del accionista principal de Voreaux). El contexto temporal es la época del II Imperio Napoleónico y el marco geográfico la ciudad minera de Plassans (Francia), donde el autor pasó parte de su niñez y adolescencia.

Existen dos versiones cinematográficas de esta novela de Zola: la realizada en 1962 por el director francés Yves Allegret y la versión que hemos utilizado de Claude Berri, pseudónimo de Claude Langman, director de reconocida notoriedad nacido el 1 de julio de 1934 en París (Francia). Desde el punto de vista de nuestro análisis nos importa destacar su conciencia social y política adquirida desde la infancia en una familia judía obrera. Este hecho es importante porque la obra (sea literario, fílmica, pintura, etc.) puede tener efectos distintos sobre los receptores cuando el autor de la misma es más o menos apreciado y, en este caso, el prestigio y autoridad del director es ampliamente reconocido nacional e internacionalmente por sus películas históricas, adaptación de obras literarias consagradas y temas sociales. El reconocimiento de su carrera le ha llevado a la presidencia de la Cinemateca

Francesca (2003) y a ser nombrado Oficial de la Legión de Honor (2004).

b) El tiempo representado y el tiempo de la representación.

Independientemente de cómo se representa el tiempo en la imagen cinematográfica, en la relación que existe entre el *tiempo representado* y el *tiempo de la representación* es otro de los aspectos fundamental en el análisis del discurso fílmico desde la perspectiva de la historia. Su conocimiento nos lleva al conjunto de variables económicas, políticas, sociales y culturales que influyen en el proceso.

El tiempo representado en el filme que estamos estudiando se refiere a los años comprendidos en la década de los sesenta, entre los dos procesos revolucionarios liberales de 1830-1848 y la Comuna de París en 1871.

Económicamente el tiempo representado nos sitúa en la II Revolución Industrial y, por tanto, en tiempos favorables para la economía capitalista. La constante subida de precios y de los valores, unida a una nueva forma de institución bancaria, estimula la promoción de sociedades y la inversión de capital. Aparecen grandes sociedades de responsabilidad limitada que movilizan eficazmente la riqueza del país y los ahorros de los capitalistas. El desarrollo de los transportes de vapor (trenes, barcos mercantes y de guerra, etc.) demanda materia prima y proporciona trabajo en las minas de carbón y en las fábricas. Otros progresos técnicos aplicados a la industria facilitarán los viajes y la exploración del mundo, que se convierte, en esta época, en todo un reto internacional.

El tiempo del segundo Imperio fue, por lo general, una época de trabajo y de salarios aceptables salvo en la depresión de 1857, en que los conflictos de clase se agudizaron. Este periodo de depresión hará tambalear las economías europeas industrializadas y provocará una ola de proteccionismo económico que encareció el comercio internacional, produciendo una tensión entre el liberalismo, que propugnaba la libertad de comercio, y el nacionalismo, que pretendía proteger los mercados.

El tiempo representado nos remite igualmente a los años de la

crítica ejercida por la mediana y baja burguesía hacia la burguesía alta, recriminándole su olvido de la etapa revolucionaria y advirtiéndole del peligro que podría representar para el liberalismo el pujante movimiento obrero. La actitud de indiferencia de los propietarios se refuerza por la actitud de la Iglesia frente a las doctrinas socialista, condenada en los pronunciamientos oficiales de Pío IX en su encíclica *Qui Pluribus* (9 de noviembre de 1846) y de León XIII en *Quod apostolici numeris* (28 de diciembre de 1878), ambas sobre el socialismo, comunismo y nihilismo, y en la *Rerum novarum* (15 de mayo de 1891), primera encíclica social de la Iglesia sobre la condición de los obreros. A esta situación se unen las discrepancias internas que se formulan entre las diversas corrientes socialistas y que afectaron tanto a los principios doctrinarios como a los métodos de acción, poniendo en evidencia la heterogeneidad del movimiento socialista y su incapacidad para presentar un frente único contra quienes consideraban sus enemigos comunes.

El tiempo de la representación es 1994 y se estrena un año después, fecha en que vuelve a producirse una de las crisis cíclicas del capitalismo. La caída de las ventas tiene como consecuencia la eliminación de puestos de trabajo y un aumento considerable del paro. A ello que hay que añadir un buen número de trabajadores empleados a tiempo parcial; escasez de viviendas y, en fin, la existencia de una amplia población que sobreviven por debajo del nivel del salario mínimo. El panorama sindical de estos años es, como dice el Claude Berri en la entrevista al periódico “El Mundo” realizada por el periodista Juan Pando “*a finales del siglo XX, la clase obrera está dividida entre los que tienen trabajo, que son a los que defienden los sindicatos, y los que no lo tienen, que constituyen el problema*” (PANDO, 1994).

El filme, por tanto, se carga de significados, debidos a la posición primera del novelista y de la sociedad de su tiempo; a los que adoptan posteriormente el director y el equipo de filmación. Los significados se derivan de la sociedad y la cultura en el momento de creación del filme, etc.

c) El lenguaje cinematográfico

El relato cinematográfico nos muestra los sucesos de forma cronológica, sin vueltas al pasado, salvo algunas alusiones de los protagonistas a su infancia para subrayar un proceso histórico constantemente repetido. Del filme cabe destacar la cuidada fotografía que nos muestra la oposición entre los espacios abiertos (exteriores de los entornos de la mina y la vivienda de los propietarios, campos, etc.) y los cerrados (espacios interiores de las viviendas obreras y de la burguesía, la mina, etc.). La fotografía de Yves Angelo incorpora la pintura de la época con la que Zola estuvo muy relacionado, en las escenas de huelga y en la utilización de la fuerza pública para reprimir la huelga, imágenes que muy bien han podido inspirarse en pinturas de Koehler (*La huelga*, 1886) y los grabados de Dars o Doré. La fotografía recoge tanto la figura entera como los personajes hasta la rodilla (plano americano) y abundan los planos medios y primeros planos. También pueden diferenciarse encuadres cercanos a los personajes y objetos (planos por menor y detalle). Existen también algunos encuadres en los que se nos muestra un ambiente entero, en el que la acción y los personajes son claramente reconocibles (campo largo).

El espacio fílmico en que se desenvuelven los personajes y sus actuaciones se representa, por lo general, mediante campos medios en los que la acción se sitúa en el centro de la atención del espectador, sin que en ningún momento el ambiente quede relegado porque el espectador no pierde la vinculación con lo que sucede fuera de campo. Así mismo, la cámara acentúa los rasgos de los personajes y de la acción, marcándolos positiva o negativamente, a través de picados, contrapicados. Los más espectaculares son la bajada de los obreros a la mina y el descenso del ingeniero para evaluar los daños del atentado. El tratamiento de la luz y del color sirve para definir y subrayar los ambientes, tanto los miserables de la mayor parte de las escenas de la vida cotidiana de los mineros como el ambiente de lujo y comodidad de las familias burguesas. También conllevan asociaciones que están profundamente enraizadas en nuestro lenguaje y en

nuestro pensamiento, proporcionándonos una gran cantidad y variedad de información. Por ejemplo, el color de los vestidos de los obreros (marrón, grisáceo) convierte la diversidad en homogeneidad y a los obreros individualizados en masa. Dentro de esta masa homogénea el rojo destaca e individualiza al personaje de Etienne Lantier cubriéndolo de cualidades como la energía, la fortaleza, la determinación y para llamar la atención del espectador hacia el empuje revolucionario del sindicalismo. El blanco, que habitualmente se asocia a la luz, la bondad y la inocencia, también está relacionado con la enfermedad, la desnutrición en la palidez del rostro y cuerpo de Catherine que contrasta con los tonos oscuros, casi negros del entorno; el negro que representan el dolor, la miseria, la pena y la suciedad del trabajo en la mina, etc.; el verde, color de la naturaleza por excelencia nos muestra la armonía, fertilidad y frescura de las zonas ajardinadas de la mansión de la burguesía lo que nos hace pensar en una correspondencia social con la seguridad y con el dinero, etc.

Contribuyen a la creación del espacio naturalista del filme los decorados de Thanh at Hoang Christian Marti.

Entre las múltiples funciones de la música, se advierte su capacidad para cargar de sentido el contenido del encuadre (énfasis retórico en escenas de dramatismo y sentimiento; acompañamiento discreto en escenas de transición y en momento narrativamente menos fuertes, etc.) y, también, para unir o separar los encuadres entre sí (cortes marcados por subidas de nivel sonoro o brusca caída del mismo). Para las marcas formales de puntuación y estructuración, propias del lenguaje cinematográfico, se utilizan fundidos para separar una secuencia de la siguiente.

d) El Contenido aparente y el contenido latente

Una vez valorado desde qué perspectiva se hace el filme, cuando y porqué, el historiador intenta interrogarse sobre su contenido. El *contenido aparente* es perceptible y se muestra a la vista de cualquier observador. Sin embargo el *contenido latente* de un film se obtiene fijándose en las distintas

relaciones y significados que se manifiestan a través de lo que ese filme tiene como recuperador del pasado, como transmisor de las condiciones de la vida cotidiana y de los comportamientos de mentalidad de los individuos, grupos sociales, etc.

En el caso que nos ocupa, en el *contenido latente* hay que diferenciar: *los protagonistas* (los obreros y la burguesía) y *las relaciones laborales* entre ellos.

Respecto a *los obreros* el filme muestra al espectador las condiciones trabajo y de vida de los mineros: la jornada de trabajo, caracterizada por la dureza, la miseria y larga duración, desde el despuntar el día hasta el anochecer; las pequeñas viviendas que alojan a familias compuestas por personas de varias generaciones (familiares o no), en las cuales la separación de las diferentes funciones (cocinar, comer, dormir, aseo, etc.) se hace mediante una cortina en la misma habitación, condiciones en las que es difícil mantener la intimidad y la privacidad. La higiene resulta igualmente difícil porque no existe agua corriente/caliente en las casas por ello a la hora de lavarse, después del trabajo, los trabajadores tienen que esperar a que el agua se caliente y sea trasladada al lugar del aseo, tarea que corresponde a la mujer que también tiene a su cargo las tareas domésticas que incluyen el lavado y cuidado de la ropa, la limpieza, la compra y la comida, el aprovisionamiento de combustible y el cuidado de los hijos. La mujer es quien administra el dinero familiar que le entregan quincenalmente los miembros activos de la familia, reteniendo una parte el trabajador para gastarlo en la taberna, donde se reúne con otros obreros al final de la jornada laboral. Si los tiempos van mal, la mujer es la que tiene la responsabilidad de salir del paso como pueda (mendicidad y prostitución ocasionales).

La familia obrera es una unidad de producción y de consumo. El esposo y los hijos trabajan y éstos lo hacen desde edades tempranas. El aprendizaje del oficio se inicia a los 8 o 10 años y, en la jerarquía profesional, a igual trabajo, las mujeres-niños perciben salarios más bajos que los hombres. Todos los miembros subsisten con el salario conseguido por la colaboración de todos los miembros del grupo. Por esta razón, los padres aspiran a tener un alto número de hijos que al alcanzar esa edad se convierten en fuerza de trabajo aunque, hasta ese

momento, sean un peso difícil de soportar para la familia.

El filme nos muestra el ámbito menos trágico de los días festivos, en que los obreros salen al campo y se dedican a sus evasiones favoritas: el baile y la música, la comida. A través de la imagen fílmica se aprecia como estos acontecimientos sirven para encontrar pareja y para concertar actos sociales (bodas).

Diversificando la sociedad de clase y, concretamente en la clase trabajadora, se describe un mundo jerarquizado en el que también aparecen los empleados rurales y los del servicio doméstico, grupo que comprende desde los preceptores e institutrices hasta los criados “para todo”. Todos ellos igualmente desasistidos y abandonados cuando ya no pueden trabajar.

La burguesía francesa se transformó y consolidó como clase dominante durante el II Imperio, identificando sus aspiraciones con la de la aristocracia, dueña desde siempre de los destinos de Francia.

La casa burguesa es un elemento esencial de jerarquía personal y de status social. El filme nos muestra un ejemplo de la vivienda burguesa (casa de campo), alejada de la suciedad y del bullicio de la mina, que concilia la utilidad de la agricultura y los placeres de la naturaleza con la comodidad doméstica. También se recoge el interior acomodado en el que la familia es también un patrimonio material y simbólico, heredado y transmitido. En la *estructura familiar* el padre es un elemento importante. En esta clase, la mujer también administra la casa pero lo hace ayudada de numerosa servidumbre cuyo número constituye un símbolo visible de la posición económica y social de la familia.

La de vida de la familia burguesa se escenifica en el filme conforme a reglas y ritos que aportan datos de interés. Así, por ejemplo, las galerías de antepasados (cuadros) son, a la vez que el instrumento de la memoria, la preocupación de esta clase para dejar testimonio de su ascenso social y la perennidad y encadenamiento de las generaciones. Determinados comportamientos nos expresan sus creencias, como es el caso del comportamiento de la familia durante el desayuno (caridad). Sentarse a la mesa no es solamente comer, equivale también a encontrarse en familia y,

con frecuencia, es forma privilegiada de sociabilidad (petición de mano).

La elección del conyugue es objeto de estrategias importantes para la burguesía y, por lo general, la elección está condicionada por intereses familiares y económicos que prevalecen sobre el deseo de los contrayentes.

Delimitados los protagonistas principales, el filme nos *presenta las relaciones laborales entre ellos*. La oposición de intereses entre ambos grupos da lugar a la aparición de conflictos que tienen origen al menos en dos causas principales: falta de previsión de los propietarios frente a situaciones de asistencia social y el desarrollo y empuje del movimiento obrero.

La *falta de previsión de los propietarios* frente a la invalidez laboral obliga a los trabajadores ancianos a vivir con los hijos con una pequeña pensión que le es suprimida más tarde, cuando el abuelo asfixia a la joven burguesa. Los errores en el trabajo (malos entibados) se resuelven con actos desfavorables para los trabajadores (multas, que reducen aún más el escaso sueldo). La fuerza con que se despega *el movimiento obrero* no es percibida por la burguesía que adopta una actitud de indiferencia y rechazo hacia los problemas de los trabajadores, actitud que es reforzada por las descalificaciones que también sufre el socialismo por parte de la Iglesia católica, representada en el sacerdote que ignora la súplica de la protagonista femenina y sus hijos.

En el antagonismo tiene mucho que ver las discrepancias internas que se formularon entre las diversas corrientes socialistas y que afectaron tanto a los principios doctrinarios como a los métodos de acción, poniendo en evidencia la heterogeneidad del movimiento socialista y su incapacidad para presentar un frente único contra quienes consideraban sus enemigos comunes. Esto se hace visible en los enfrentamientos dialécticos y en las actuaciones de Etienne Lantier el joven maquinista en paro que llega al pozo de Voreaux para solicitar trabajo y desarrollar su labor sindicalista y Souverine, maquinista de pensamiento anarquista que pretende el mismo objetivo pero con métodos diferentes: uno invoca a la huelga como cauce para exigir sus reivindicaciones; el otro el atentado terrorista.

En el filme son los propios mineros los que se asocian como forma de previsión para protegerse contra la tiranía y el abandono de la burguesía.

Su acción, estrictamente gremialista, no será bien vista por los propietarios lo que producirá las primeras acciones conflictivas

La huelga es la materialización del antagonismo. Otra forma de antagonismo más primitiva se materializa en los actos de delincuencia y violencia hacia el comerciante y las instalaciones de la mina. En ambos casos, el peso de la fuerza policial recae sobre los obreros y los castiga (muertes), mientras las máquinas son puestas en marcha nuevamente.

4 La mirada del historiador

El historiador integra y organiza la diversidad obtenida del análisis en la unidad de su discurso.

Desde nuestro punto de vista, el filme representa la situación estable de una sociedad concreta en la que cada individuo, miembro de una clase, ocupa su puesto y desempeña un papel. En esa situación se produce un cambio cuando se individualiza una parte y cuando surge una parte nueva. En uno y otro caso se introducen modificaciones y lo que era complementario se convierte en antagónico. Paralelamente, el antagonismo desemboca en acontecimientos que son síntomas de la crisis.

Ante la crisis el sistema social y los agentes que lo componen se encuentran ante las alternativas de mantenerse (lo hace utilizando la represión-fuerza) o cambiar, perpetuándose en el tiempo. Si no puede hacer ni lo uno ni lo otro el sistema perece. En el filme *Germinal*, como hemos visto, la clase en el poder, la burguesía, intenta por todos los medios mantener su situación sin cambios, ignorando la fuerza del proletariado emergente.

El antagonismo primero se produce a partir de un hecho que podríamos considerar cíclico y natural. Nos referimos al hecho biológico de la muerte de una trabajadora de la mina. Esto servirá no sólo para que el joven Etienne pueda ocupar su puesto de trabajo sino para que, más tarde, se ponga en marcha una asociación obrera, con objeto de protegerse contra la tiranía y el abandono de la burguesía. Su acción es estrictamente gremialista y los fines se concretan en crear un fondo solidario para prever las situaciones de enfermedad, accidentes, etc., y prestar ayuda económica

en caso de conflicto con los patronos. Esta acción, como ya se ha señalado anteriormente, será considerada por éstos como amenazante.

Hay otros pequeños cambios que tienen un valor acumulativo. Por ejemplo, los noviazgos y próxima boda de los hijos mayores de la familia minera lo que influye en la reducción del salario y llega a consumir una ruptura familiar con Catherine y de ésta con Chaval, su pareja, no sólo por lo que supone económicamente sino también porque la situación de la pareja no es de matrimonio. A su vez, estos cambios ejercerán una cierta presión que tiene consecuencias en las relaciones laborales y en la lucha común en la exigencia de sus derechos.

Durante el conflicto emerge un elemento intermedio. Nos referimos al personaje de Chaval, pareja de Catherine, obrero desclasado que será utilizado (promocionado a capataz) por los patronos para que los obreros suspendan la huelga y vuelvan al trabajo.

Frente a estas cuestiones, el filme nos presenta una burguesía estratificada (alta y mediana), La primera está representada en unas familias burguesas equilibradas que "mantiene la compostura" y en las que la defensa de sus intereses económicos y de su status social prevalece sobre todo lo demás. Por ejemplo, la pérdida económica que supondría el accidente en la mina se desvía hacia los trabajadores con ello se cumplen los objetivos económicos de máximo beneficio, lucro y eficacia inmediata, propios de esa clase. Así mismo, se mantienen las condiciones externas de vida aún cuando en el seno familiar se produzca una trasgresión en las normas y valores que regulan las relaciones entre sus miembros (relación sexual entre la esposa y el sobrino), etc. (SOMBART, 1986, p. 20-31)

Existen, además, una serie de acontecimientos que son fruto del azar y la necesidad. Nos referimos al derrumbe del entibado mal hecho que ocasiona un hecho catastrófico para los obreros (la muerte de uno de ellos) y una reacción por parte de los patronos que provoca el descontento general: bajar el precio de la vagoneta de carbón y cargar el coste económico del entibado a los trabajadores. El conflicto supone enfrentamiento y la violencia es una de las formas en que puede resolverse el conflicto (no la única). Las acciones de los mineros contra las instalaciones y los propietarios remiten a los movimientos ludistas aunque, a diferencia de ellos, en este

caso están sustentadas por una ideología política que las vertebra.

Para concluir, no debemos olvidar que el filme es el producto final de una acción múltiple que conlleva un amplio abanico de acciones que van desde la mirada organizadora inicial hasta la integración, consciente o inconsciente, de las posiciones e intenciones de una determinada cultura e ideología. En este sentido, el filme tiene funciones diferentes que van desde ser instrumento de integración social (socialización) para producir o reproducir unas condiciones políticas, sociales, económicas, etc., hasta funciones de persuasión y dominio.

En este punto cabe preguntarse por la intencionalidad del filme estudiado en el contexto de Francia de 1994. De los datos obtenidos de nuestro análisis puede concluirse que existe una coincidencia de intencionalidades entre los autores (novelista y director cinematográfico) a pesar del espacio temporal que los separa.

Así, el tiempo representado en el texto literario y el tiempo de la representación son coincidentes y, en consecuencia, los datos que Zola vierte en la novela reflejan fielmente la realidad de las jornadas de trabajo, el salario, las condiciones de vida de los obreros, etc., a la vez que modeliza la huelga describiendo las etapas del conflicto laboral. Antes de que el esfuerzo revolucionario se concentre en la construcción de partidos obreros que permitiera el combate políticos en el marco de la democracia, la mayoría de los obreros de esta época se apoyarán todavía en los procedimientos y métodos de lucha propuestos por las corrientes socialistas/anarquistas, poniendo sus esperanzas en el éxito de un levantamiento que llevara a una dictadura del proletariado (ABENDROTH, 1983, p. 26). Puede entenderse que Zola, portador de informaciones sobre la clase obrera, a la hora de transmitir esas informaciones en sus obras no sólo tenga en cuenta a los lectores del momento (lector 1) sino también que esté interesado por la continuidad y universalidad de otras posibles lecturas (lector 2) de los que ya habrían adquirido conciencia de clase a través de sus narraciones y a los que la historia les sirviera para comprender su realidad y proyectarla hacia el futuro (figura 1).

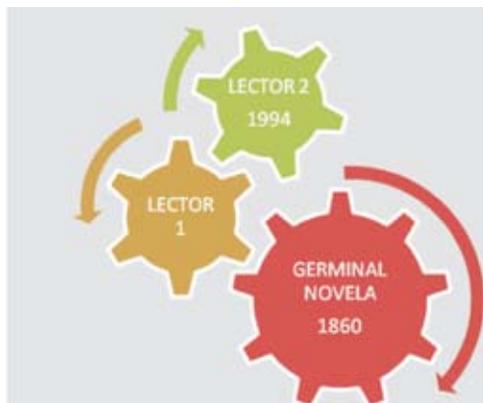


Figura 1.

En el año 1994, fecha de la creación cinematográfica de la novela de Zola, la intencionalidad de Claude Berri sería semejante. Como hemos señalado, el tema central del filme es la concienciación del movimiento obrero y su intencionalidad, dada la coincidencia de la fecha con de la creación en Francia (Limoges, 1895) de la Confederación General del Trabajo (CGT), muy bien podría ser tanto la conmemoración y exaltación del sindicalismo como promover una acción social (sindical) de rechazo hacia el sistema político-sindical vigente.

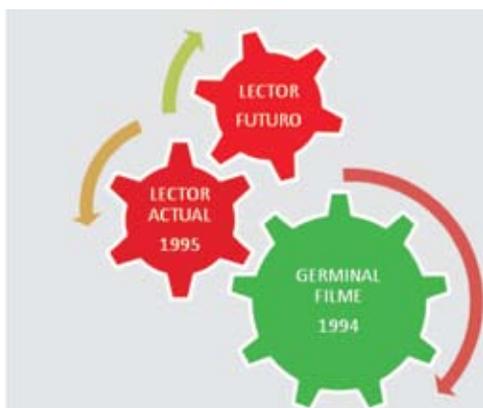


Figura 2.

Esta hipótesis tiene su justificación y se vincula con la aparición en Francia y en otros países europeos a partir del derrumbe de la URSS de la corriente del “sindicalismo revolucionario”, corriente que, como sabemos, tiene como característica principal considerar la organización sindical cómo la única solución posible para llevar a cabo la revolución proletaria, rechazando la vía posibilista que ofrece la democracia representativa. Las razones de su afianzamiento en Francia hay que buscarlas en la transformación de las condiciones de trabajo y condiciones de la vida cotidiana de la clase obrera en las zonas industrializadas (ANDREASSI, 2008). La importancia que esta corriente otorga a la huelga y al hecho de que mantenga importantes continuidades con la tradición corporativista y las sociedades de resistencia (tradeunionistas), cuestiones presentes en el filme, reforzaría esta interpretación.

La finalidad del filme en este caso sería transmitir a un espectador advertido (obrero) los principios, normas y modelos de ese sindicalismo revolucionario y, en lo posible, provocar una acción de crítica y rechazo hacia el sistema representativo. Estaría llamando la atención a los espectadores de ese momento (lector actual) y también a los del futuro (lector futuro) sobre el hecho de que el proletariado debe conservar su capacidad de volver sin cesar sobre el pasado para entenderlo y sacar de él las lecciones que le sirvan para la lucha presente y por venir.

Aunque todo parece volver al comienzo, el final del la película hace coincidir los dos textos (la novela y el filme) y su discurso en el que la lucha de todos los trabajadores estuvieran unidos fructificaría en los siglos venideros en una germinación (toma del poder) que haría estallar la tierra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENDROTH, W. **Historia social del movimiento obrero europeo**. Barcelona: Ed. Laia, 1983.

ALBWACHS Maurice, **La mémoire collective**. Paris, 1950 (obra póstuma de la que hay una versión en inglés de DOUGLAS, Mary **The Collective Memory**, Introduction by Lewis A. Coser, Chicago, Chicago University Press, 1980.

ANDREAISSI, A. C. Continuidad y ruptura: el sindicalismo revolucionario, 1895-1914 en el libro-homenaje VVAA: **Profesor Nazario González: Una historia abierta**. Barcelona: Publicacions i Edicions UB, 1998. p. 411-420.

BENVENISTE, E. Les relations de temps dans le verbe français. In: **Problèmes de Linguistique Générale**. Paris: Gallimard, 1966. p. 237-250.

PANDO, J. Mi película destapa la injusticia y ayuda a descubrir la lucha. Entrevista de le Claude Berri al periódico "El Mundo" realizada por el periodista Juan Pando. **El Mundo**. Año VI Numero 1.787, 1994.

GUNNING, T, **Griffith and the origins of American Narrative Film**. Chicago: University of Illinois Press, 1991.

LOTMAN, Y. **Tipologie della cultura**. Milano: Biompiani, 1975.

MORIN, E. **El método. La naturaleza de la Naturaleza**. Madrid: Cátedra, 1998.

STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. **Nuevos conceptos de la teoría del Cine**. Barcelona: Paidós, 1999.

SOMBART, W. **El Burgues. Contribución A La Historia Espiritual Del Hombre Económico Moderno**. Madri: Alianza Editorial, 1986.

Recibido 16/11/2008.

Aprobado 15/03/2009.

SOBRE EL AUTOR

Maria Pilar Amador Carretero es Profesora Titular de Historia Contemporánea y de Historia del Tiempo Presente en la Universidad Carlos III de Madrid. Ha sido profesora en las universidades de Extremadura, Cádiz y la U.N.E.D. Ha sido profesora invitada en la Universidad de Paris VIII-Saint Denis, en el Institut d'études Iberiques et Latino-Américaines (Universidad Paris IV-Sorbona) y en el Institut für Romanistik der Universität Wien (Austria). Ha elaborado los proyectos "Historia Interactiva de la Humanidad", "Historia del s. XX" y el Proyecto Educativo "Kairos". Entre sus numerosas obras, *Análisis de los discursos de Francisco Franco. Una aplicación metodológica y Metodología para el análisis del discurso político e Historia e Informática*.

Tema de investigación: Su trabajo se centra en la investigación del conflicto y en la integración de las Nuevas Tecnologías en el trabajo, "Fotografía e Historia" y el "Cine como documento social".

E-mail: pilar.amador@uc3m.es