

Jablonska, Aleksandra

La elaboración del marco teórico versus la ilusión del saber inmediato  
*Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Vol. XIV, Núm. 28, diciembre-sin mes,  
2008, pp. 133-149  
Universidad de Colima  
Colima, México

Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=31602807>



*Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*  
ISSN (Versión impresa): 1405-2210  
[pcultura@cgic.ucol.mx](mailto:pcultura@cgic.ucol.mx)  
Universidad de Colima  
México

# Metodología, métodos, técnicas

## LA ELABORACIÓN DEL MARCO TEÓRICO *versus* la ilusión del saber inmediato

Aleksandra Jablonska

**Resumen** – En el artículo se reflexiona sobre la importancia de la elaboración de un marco teórico para realizar cualquier investigación en el campo de las ciencias sociales. No existe una realidad independiente del sujeto a la que habría que “acudir” para investigar; al contrario, cada investigador debe construir los conceptos mediante los cuales comprender los problemas que le interesan al formular preguntas propias y ensayar respuestas a partir de las lecturas, reflexiones críticas y autocríticas. La dimensión teórica es constitutiva del proceso de la producción de conocimientos; el resultado de la investigación no es algún tipo de “verdad” intemporal, sino una interpretación que tiene cierta vigencia histórica. Toda investigación es necesariamente incompleta y, en ese sentido, provisional. Los conceptos, las categorías y la metodología que emplea son producto de una serie de elecciones que nunca son definitivas.

Palabras clave: Estructura conceptual, Historicidad, Interpretación

### **Abstract – The Elaboration of the Theoretical Framework *versus* the Illusion of Immediate Knowledge**

The article reflects on the importance of the elaboration of a theoretical framework in order to carry out any kind of research in the field of the social sciences. There does not exist a reality independent of the subject to which it would be possible “to go” in order to study. Instead, researchers must construct concepts to help understand their problems of interest, starting from their own questions and assessing the answer through readings, critical reflections and self-criticism. The theoretical dimension is the foundation of the process of knowledge production; the result of the research is not some form of non-temporal “truth” but an interpretation with a degree of historical validity. Every piece of research is necessarily incomplete and in this sense, provisional. The concepts, categories and methodologies used are the result of a series of decisions that are never definitive.

Keywords: Conceptual Structure, Historicity, Interpretation

**Alexandra Jablonska Zaborowska.** Doctora en Historia del Arte. Profesora Investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I. Líneas de interés: Hermenéutica y educación multicultural; pensamiento simbólico y la construcción de las identidades interculturales en el cine mexicano contemporáneo; [aleksandra.jablonska@gmail.com](mailto:aleksandra.jablonska@gmail.com)

# LA ELABORACIÓN DEL MARCO TEÓRICO *versus* la ilusión del saber inmediato

Aleksandra Jablonska

Una de las tareas más difíciles para quienes orientamos la realización de las tesis, tanto en las licenciaturas como en los posgrados, parece ser la de explicar la importancia de un buen marco teórico para el desarrollo de una investigación. La mayoría de las veces nuestros estudiantes llenan un apartado intitulado “Marco teórico” con citas de diversos autores que han escrito algo sobre el tema que pretenden investigar; luego intentan hacer su estudio con total independencia del mismo y con el apoyo del puro sentido común. Algunos tratan de justificarlo recurriendo a las ideas sobre la importancia de la “experiencia directa” o de realizar las “observaciones” *in situ*. Dicho sea de paso, muchos profesores alientan este tipo de esfuerzos, que con frecuencia se asocian a las indagaciones basadas en las entrevistas. Se supone que para elaborar preguntas que se harán a los sujetos estudiados, no se necesita de ningún apoyo teórico.

Deseo argumentar que la postura que acabo de describir se basa en una serie de falacias. La más importante de ellas consiste en creer que existe algo así como *una realidad* independiente de nosotros a la que “hay que ir” para investigar. Sin embargo, los autores que representan la postura hermenéutica, desde Weber hasta Ricoeur, han argumentado que lo que llamamos “realidad” es una construcción nuestra, que cambia a medida que se transforman nuestros conocimientos. De acuerdo con esta perspectiva, los seres humanos no estamos *frente* al mundo, sino *en él*, por lo que no tenemos acceso a *cosas en sí*, a un mundo objetivo e independiente de nosotros, sino a una realidad que es resultado de nuestra actividad cultural, actividad por medio de la cual le damos sentido y significado a cuanto interviene en nuestras vidas. De este modo, tenemos que reconocer

que, por ejemplo, los pedagogos no estudian a los niños “tal como son” sino “tal como los comprenden” y eso varía de un maestro a otro, de sus conocimientos, experiencias y expectativas.

Lo mismo ocurre con cualquier otro aspecto estudiado. Cada cultura considera como “real” su propia visión del mundo y como “extraña” o “ficticia” la que no coincide con ésta. De ahí que todo investigador tenga que ponerse en guardia ante lo que le resulta “real”, “evidente” o “cierto”. Parecería que hoy el reconocimiento a la diversidad de las culturas y, por tanto, a las disímiles formas de comprender el mundo, es mucho mayor que hace veinte años, y nos obliga a tomar conciencia de la relatividad de nuestras creencias. No existe, como afirma Arregui, una razón universal (*logos*) con la cual captar el mundo, sino diversas racionalidades (*logoi*) conforme a las cuales comprendemos y le damos sentido al mundo, clasificamos, describimos, explicamos, pero también excluimos, silenciamos, pasamos por alto cuestiones que no caben dentro de nuestras concepciones (Arregui, 2004).

En segundo lugar, la tal “realidad” no es transparente, no se expone ante nosotros para que la estudiemos. Lo que se nos aparece en primera instancia cuando seleccionamos un “objeto” de estudio, es una imagen borrosa y muy compleja de diversos acontecimientos, factores, relaciones cuyo significado se nos escapa. En efecto, la vida social no está hecha de “cosas” que podríamos enumerar y clasificar sin temor a que mientras estemos haciéndolo, el fenómeno estudiado se vaya transformando. La vida es dinámica y cambiante: intervienen en ella sujetos conscientes, que poseen voluntad, que orientan sus acciones conforme a valores y fines propios, impredecibles de antemano. Michel Maffesoli, citando a Pareto, nos recuerda que el sociólogo “*asimismo* tiene que ver con la pasión, con lo ilógico, con lo imaginario que también estructura la actividad humana...” (Maffesoli, 2005: 39-40). El autor insiste además en su complejidad, pluralidad, naturaleza contradictoria, ambigua, carácter inacabado... Describe la vida social como “una mezcla inseparable de lo inteligible y lo sensible, de *sapiens* y *demens*” y considera que en vista de ello hay que reintroducir en el análisis social “las dimensiones míticas e imaginarias que el racionalismo occidental creía haber borrado hace tiempo y para siempre” (*Idem*: 66) Para acceder a estos elementos de la “realidad” no sirve de mucho “observar” o hacer preguntas simplonas.

A pesar de que existen muchos estudios sobre ello, hay que recordar una y otra vez que no existe una observación inocente. Alan Chalmers retomó los estudios de N.R. Hanson para argumentar que la observación o, más bien, la *experiencia perceptiva*, es una actividad *aprendida* y no un proceso mecánico, en la que intervienen los conocimientos previos, la experiencia

y las expectativas de quien la lleva a cabo (Chalmers, 1996: 46-54). La teoría, aunque ésta sea de bajo nivel, como es el caso del sentido común, siempre precede la experiencia perceptiva, por lo que dos personas que miran aparentemente lo mismo pueden tener experiencias diferentes. Por otra parte, afirma Chalmers, la observación pertenece al ámbito íntimo del investigador hasta que éste no decida comunicarla. En el momento en que éste formula un enunciado para dar a conocer lo que haya visto, tiene que hacerlo necesariamente en el lenguaje de una teoría. Los enunciados sobre las observaciones son, en efecto,

entidades públicas, formuladas en un lenguaje público, que conllevan teorías con diversos grados de generalidad y complejidad. Una vez que se centra la atención en los enunciados observacionales en cuanto forman la supuesta sólida base de la ciencia, se puede advertir que, en contra de la pretensión del inductivista, una teoría de algún tipo debe preceder a todos los enunciados observacionales y que los enunciados observacionales son tan falibles como las teorías que presuponen (*Idem*: 47).

Ante las evidencias de la absoluta necesidad de disponer de un marco conceptual para iniciar una investigación, algunos estudiantes *se ponen en manos* de un autor... La estrategia consiste en “extraer” de sus obras un conjunto de conceptos que “garantice” que la investigación tenga éxito. Dicha estrategia se basa en la creencia de que, como plantea Rosa Nidia Buenfil: “la teoría establece conceptos a los que la realidad debe ajustarse” e implica un uso irreflexivo y acrítico de los conceptos que se vuelven una suerte de “camisa de fuerza” (Buenfil, 2006: 39).

## La estructura conceptual de la investigación

Una vez que hayamos descartado la asunción ingenua conforme a la cual es posible establecer una relación directa con “lo real” para conocerlo, tenemos que construir un andamiaje conceptual crítico que nos permitirá acercarnos al tema que nos interesa. ¿Cómo iniciar este trabajo? Por lo general, nos planteamos preguntas y éstas, en un principio, suelen ser muy generales. Voy a dar el ejemplo de la investigación que inicié hace ya unos diez años y que me ha llevado de un lugar a otro, de una preocupación a otra (Jablonska, 2005).

La inquietud general que tenía se derivaba de mi práctica docente. Veía que nuestros estudiantes no comprendían la historicidad de los conceptos ni la historicidad de las prácticas sociales que éstos describían. El reto consistía en lograr que comprendieran los conceptos de la Modernidad y Posmodernidad y que los distinguieran de la *modernización*, noción con

la que empezaron a etiquetarse en México todas las políticas públicas a partir de la década de 1980. Me parecía que si no comprendían bien todos estos conceptos, no iban a poder entender tampoco el *sentido* que tenían las reformas educativas en curso.

La lectura y la interpretación minuciosa de los textos no nos condujo casi a ningún lado. Al final del curso la mayoría de los estudiantes seguía creyendo que todos los rasgos de la Modernidad, tales como la noción del individuo, de la razón universal o de un modo de producción específico, eran, en realidad, consustanciales al ser humano desde siempre y en todas partes.

Ante el fracaso me pregunté si su incapacidad para comprender lo histórico no se debía a que no podían formarse una imagen concreta, y a la vez rica, de las sociedades de las que estábamos hablando. Pensé en recomendarles novelas históricas pero renuncié a esta idea conociendo sus dificultades y reticencia para leer. Y entonces decidí recurrir a las películas. El resultado fue el mismo. Supongo que para verlas usaron los mismos recursos cognitivos que emplean para ver los programas de la televisión, es decir, siguieron las venturas y desventuras de los personajes y no analizaron la configuración histórica que las contextualizaba.

### **Primera pregunta:**

*¿Cómo se expresa lo histórico en las películas?*

En ese momento empecé a formular preguntas más concretas. ¿Cómo enseñar a ver *lo histórico* en las películas? Para poder llegar a eso había que preguntarse otra cosa: ¿cómo se expresa *lo histórico* en las películas? Esta pregunta orientó la primera etapa de la investigación que duró aproximadamente dos años. En efecto, no había respuestas a la mano. Hay muchos libros sobre el cine histórico pero para todos los autores las películas no son sino una ilustración pobre y defectuosa de los textos históricos escritos. No me satisfacía esta respuesta porque mi propia experiencia con los filmes me decía que éstos poseían una riqueza extraordinaria que no se agotaba en los comentarios de los autores que hablaban de ellas. Pensé que encontraría mejores pistas en las teorías del cine y, en efecto, encontré algunas relacionadas con la interpretación de las *materias de expresión* propias de los materiales audiovisuales y con el análisis narrativo. Ya estaba claro que no se podía interpretar lo histórico en los filmes a partir del análisis de los diálogos, sino que había que tomar en cuenta las imágenes visuales y su concatenación con las imágenes sonoras y los diálogos. Por otra parte, entendí que era importante analizar la estructura narrativa de los filmes.

Mi hipótesis era que la función del *narrador implícito* podía equipararse con la del historiador cuando éste expone su visión de un período o de una problemática histórica. Por tanto, había que analizar su identidad (tal como ésta se asume en la película) y su punto de vista en sus distintas dimensiones: la ideológica, la valorativa. Por otra parte, tomé en cuenta las sugerencias de Hayden White y Paul Ricoeur, quienes argumentaron que la estructura narrativa de un texto histórico influye poderosamente en el sentido de lo que se expone (White, 1992, Ricoeur, 2000). Ello implicaba la necesidad de analizar cómo influía en los sentidos históricos que construían los filmes el hecho de que su estructura se ajustara a un género determinado, o a que lo transgrediera. Pero implicaba también interpretar cómo construía el filme el espacio histórico, cómo representaba el tiempo y cómo construía a los personajes; en otras palabras, la teoría narrativa fue para mi estudio una poderosa guía metodológica.

Fue hasta entonces que pude empezar a construir mi guía analítica de las películas, que retomaba los elementos del estudio narrativo, pero no en un sentido formal sino para ver de qué manera las distintas categorías (narrador, estructura, configuración espacial y temporal, personajes) daban un sentido específico a la historia.

### **Segunda pregunta:**

*¿Qué son las películas para un historiador?*

Pero había todavía preguntas pendientes. Entre ellas una fundamental: ¿qué son las películas para un historiador? ¿Una suerte de entretenimiento que no hay que tomar muy en serio? ¿Unas ilustraciones defectuosas de los libros de historia? Después de consultar a varios autores, decidí considerar las películas como discursos históricos por derecho propio. Fundamenté esta decisión en la discusión acerca de lo impreciso de los límites entre la ciencia de la historia y las narraciones históricas ficticias, debate en el que habían participado, entre otros, Roland Barthes, Hayden White, Paul Ricoeur, Pierre Sorlin, Robert Rosenstone (White, 1992; Ricoeur, 2002, Sorlin, 1985, Rosenstone, 1997). Aunque no todos ellos se referían específicamente a los filmes, subrayaban el uso de las mismas convenciones en ambos tipo de discurso, su carácter narrativo, el hecho de que ambos eran resultado de una *reconstrucción* y no un reflejo directo, tributaria, por consiguiente, de una cultura y una ideología determinadas en un momento histórico particular. Argumenté que las películas atestiguaban una cierta actitud hacia el pasado, actitud que tenía una cierta vigencia histórica y que permitía reconocer ciertos imaginarios historicistas presentes en nuestra sociedad.

### Tercera pregunta:

*¿Qué es el imaginario historicista?*

Ello me obligó, a su vez, a construir la categoría de *lo imaginario*, empleada con cada vez mayor frecuencia, pero también con mucha imprecisión, en las ciencias sociales. Muchas lecturas insatisfactorias me llevaron finalmente a los autores que me permitieron construir el concepto que necesitaba. Entre ellos el más importante resultó ser para mí, Gilbert Durand.

El autor, siguiendo a Eliade y Jung, observa que los relatos culturales modernos contienen los mismos argumentos significativos que las antiguas mitologías, lo que le permite formular la hipótesis acerca de la continuidad entre el imaginario mítico y la historiografía moderna (Durand, 1993: 11-12). Esta hipótesis, afirma el autor, desmitifica uno de los ideales fundamentales de la Modernidad, conforme al cual, el hombre es llevado por una historia “objetiva” cuyas fases están dispuestas en una línea de progreso. La universalidad simbólica demuestra, por el contrario, que haya recurrencias en el tiempo humano y que la historia brota de las estructuras mismas del hombre y no a la inversa (*Idem*: 12). Durand afirma que lo que distingue el comportamiento del *homo sapiens* del de otros animales es que su actividad psíquica es fundamentalmente indirecta, es decir, “carece de la inmediatez, de la seguridad y de la univocidad del instinto” (*Idem*: 23).

Toda la actividad cerebral del humano va acompañada, argumenta, “de efectos reflexivos, de representaciones, de fantasías, de ideologías”, de un incesante flujo de representaciones, en el sentido más amplio de la palabra (*Ibidem*). Se trata de una actividad espontánea del aparato psíquico humano, tal como éste es conformado en toda la especie. Sin embargo, dicho elemento vital es de inmediato sometido al proceso de aculturación que, subraya Durand, es indispensable para el desarrollo del cerebro y sus actividades (*Idem*: 26-27). Es gracias a la educación cultural que el hombre empieza a emplear y desarrollar las potencialidades psíquicas con las cuales ha nacido. Dada la pluralidad de las culturas, estas potencialidades se actualizan de diferentes formas, pero es preciso recordar que las culturas no son *la causa* de las representaciones, puesto que éstas son producidas por el psiquismo humano y éste es universal (*Idem*: 27-28).

Este “incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social lo llama Durand *el trayecto antropológico* (*Idem*: 43). De ahí que el imaginario tenga una *génesis recíproca*, tanto subjetiva como cultural (*Idem*: 27-28).



Ahora bien, ¿cómo se forma el aparato simbólico y a qué se debe su universalidad? Para plantear su teoría acerca de la formación universal del aparato simbólico, Durand discute los principios de la lingüística estructural y especialmente el supuesto de que el lenguaje es el principio de la simbolización al igual que la teoría del intercambio comunicativo generalizado (*Idem*: 46- 48). Lo que pierden de vista los estructuralistas, conforme a Durand, es que las formas lingüísticas no tienen ninguna capacidad intrínseca; las palabras y las frases no significan nada por sí mismas. Es el uso práctico, concreto, que les da el ser humano, el que les da el significado (*Idem*: 62).

A su vez, el postulado mecanicista de “comunicación absoluta”, afirma la igualdad del emisor y destinatario desde el punto de vista de la competencia lingüística, pasando por alto la individuación psíquica y cultural de los sujetos sociales. (*Idem*: 54-56) Así se proclama a un sujeto vacío, la *tabula rasa*, propias de “la *episteme* occidental” (*Idem*: 57).

Durand defiende una propuesta opuesta a la estructural, poniendo énfasis en el hecho de que en todos los lenguajes “naturales” las “intenciones comunicativas son secundarias –simples “medios”– respecto de las demás intenciones lingüísticas (...): expresión, evocación, representación, poder de simbolizar...” (*Idem*: 61).

Pero la crítica más radical de Durand se refiere a la misma idea de un sujeto “vacío”, de “un cogito formal y pasivo – máquina constante de formas *a priori* y de categorías vacías” y del lenguaje como principio de simbolización (*Idem*: 83- 84). Hay que regresar, plantea el autor, a la idea de “un ser humano que existe, dotado de una especificidad llena y compleja”, de un aparato psíquico, de un intelecto, cuyo proyecto fundamental es su propia realización, antes que cualquier proyecto de “transformación del mundo” (*Ibidem*).

Durand explica la capacidad simbólica de los seres humanos a partir de los imperativos biopsicológicos para después “descender a lo cultural” (Durand, 2004: 48-49). Su método consiste entonces en ir de lo singular (el sujeto) a lo complejo (la cultura) aunque, advierte, bien podría emprenderse el camino inverso (*Ibidem*).

Tal como había intuido Bachelard, y habían confirmado varios psicólogos,<sup>1</sup> los grandes ejes de la clasificación de los símbolos tenían que ver con la motricidad primaria, con lo que el autor llama los *gestos dominantes* (*Idem*: 51).

Dichos gestos se encuentran entre los reflejos primordiales del ser humano. Entre la multiplicidad de éstos, Piaget, Piéron y otros han definido como *determinantes* a tres gestos: el de la *posición*, el de la *nutrición* y

1. Durand cita a Baudouin, Pradines, Piaget, Desoille y Minkowski (*Ibidem*, pp. 49- 50).

la determinante *copulativa* (*Ibidem*: 51- 53). Es en ellos, afirma Durand, donde las representaciones se integran de manera natural y es en este nivel donde se forman los grandes símbolos universales (*Ibidem*: 54).

El primer gesto, la dominante postural, suscita “símbolos verticalizantes” que son, por excelencia “metáforas axiomáticas” (*Ibidem*: 131). Dichos símbolos tematizan las valorizaciones morales y metafísicas: la elevación o, por el contrario la caída moral, y la plenitud metafísica de los dioses *versus* la condición ruin de los seres contrarios (*Ibidem*: 131- 150). El segundo gesto, ligado al descenso digestivo, está relacionado, afirma Durand, con los sueños de retorno a la intimidad protectora (*Ibidem*: 208). Mientras el ascenso era un llamado a la exterioridad, mismo que requería de una actitud heroica, el eje del descenso “es un eje íntimo, frágil y mullido” (*Ibidem*: 209). Es un gesto que desencadena los símbolos relacionados con el retorno al vientre materno, a la casa, a la patria y a las imágenes ligadas con la intimidad: la cuna, el cofre, la barca, la caverna (*Ibidem*: 244- 246).

Finalmente, el tercer gesto, cuyo modelo natural es la sexualidad, se relaciona con los ritmos estacionales, con los símbolos de la medida y el dominio del tiempo, con las imágenes de la muerte y la resurrección (*Ibidem*: 291- 238).

Ahora bien, entre el orden natural e innato, que tiene un carácter universal, y el de la cultura, que es el campo de la particularidad y de la coerción, tiene que producirse, afirma el autor, un acuerdo “bajo pena de ver que el contenido cultural jamás ha sido *vivido*” (*Ibidem*: 55). Por otra parte, existe el riesgo de que se produzca “una crisis neurótica de inadaptación” si la coacción cultural no es orientada por la dirección del reflejo dominante (*Idem*). Por tanto es necesario un mínimo equilibrio entre la dominante refleja y la cultura.

Como objetos simbólicos, sigue explicando Durand, las imágenes nunca son puras, sino que constituyen redes en las que pueden entrelazarse varias dominantes. Por ejemplo, el *árbol* “puede ser tanto símbolo del ciclo estacional como de la ascensión vertical” y la *serpiente* “está sobredeterminada por el engullimiento, el *uroboros*, y los temas resurreccionales de la renovación, el renacimiento” (*Ibidem*: 56-57).

Conforme a la explicación anterior, habría que admitir, con Jung, que “todo pensamiento descansa en imágenes generales, los arquetipos”, “esquemas o potencialidades funcionales” que “moldean inconscientemente el pensamiento” (*Ibidem*: 33). Estos esquemas, afirma Durand, son los que forman el esqueleto dinámico de la imaginación y los grandes arquetipos constituyen las *sustantificaciones* de éstos (*Ibidem*: 62).

Estas consideraciones le permiten al autor diferenciar las imágenes primordiales de las ideas; éstas últimas, lejos de primar sobre la imagen

no serían sino “el compromiso pragmático del arquetipo imaginario en un contexto histórico y epistemológico determinado”, puesto que, “debido a su naturaleza racional”, la idea “está mucho más sometida a las modificaciones de la elaboración racional que son fuertemente influidas por el tiempo y las circunstancias y le proporcionan expresiones acordes con el espíritu del momento” (*Ibidem*: 63). Por lo tanto, argumenta Durand, toda idea tiene en el fondo “su molde afectivo-representativo, su motivo arquetípico”, lo que explica por qué las elaboraciones más racionales, incluidas las científicas, nunca puedan librarse de su fondo imaginario (*Idem*).

Las ventajas de la formulación de Durand son, a mi juicio, múltiples, no sólo porque su concepto de lo imaginario recoge al mismo tiempo las determinaciones sociales y psicológicas, sino también porque se trata de una noción dinámica que permite explicar tanto la universalidad de los símbolos, como las transformaciones del imaginario en circunstancias históricas concretas. Para los fines de mi investigación era importante, asimismo, establecer la diferencia entre las *ideas* que expresaban los filmes analizados y los *imaginarios* que organizaron dichas ideas. Era también esencial tomar en cuenta que los imaginarios no eran conformados, como explica Durand, por símbolos sueltos, sino que eran constituidos por los *esquemas* que, a su vez, se reagrupaban en *constelaciones* de imágenes, que eran las variaciones de un mismo tema arquetípico (*Ibidem*: 45-46). Es por eso que la investigación se orientó, más que a la búsqueda de símbolos particulares, al esclarecimiento de los esquemas imaginarios que están en el fondo y organizan los diversos discursos filmicos.

#### **Cuarta pregunta:**

*¿Cómo analizar lo histórico en los filmes sin pasar por alto sus materias de expresión propia y su carácter narrativo?*

La respuesta a esta última interrogante me permitió, finalmente, elaborar el método de análisis que articuló las categorías del análisis historiográfico con las del cinematográfico y narrativo. De esta manera, el trabajo, que tenía como fin elaborar el marco teórico de la investigación, permitió al mismo tiempo construir la metodología del estudio.

Conforme a la perspectiva analítica que adopté, los *textos filmicos* tendrían que considerarse en su *contexto*. Pero dicho contexto no se conformaba para mi investigación por la estructura material del mundo del cine —la industria, los canales de distribución y la exhibición— como ocurre en los estudios tradicionales sobre el tema, sino por una suerte de *clima mental* de la época. De ahí que convertí, en mi objeto de estudio, a *las interpretaciones* de los analistas y críticos del cine, así como del mismo

equipo productor, sobre las películas estudiadas y también sobre el cine en general. Trataba de averiguar bajo qué supuestos y conforme a qué intereses y preocupaciones miraban las películas. Fue muy interesante encontrar que en el período de treinta años que abarcó mi estudio (1970- 1999) dichos supuestos fueron cambiando de manera radical y, con ellos, la manera de concebir y realizar las películas.

Una vez analizado el contexto, me ocupé de los propios textos, pero, de nuevo, bajo una perspectiva específica, la que, como había explicado anteriormente, buscaba articular los elementos del análisis historiográfico con los del análisis filmico. El trabajo tenía como fin dar cuenta de los *imaginarios historicistas* que habían organizado los discursos filmicos. Ello me llevó a construir el siguiente esquema:

### **El imaginario historicista en el cine**

1. La adaptación de otros textos al cine: la transformación del sentido histórico.
2. El texto filmico y la historiografía del tema. Los temas históricos y su interpretación filmica. La construcción filmica de los personajes históricos.
3. La concepción de la historia implícita en el filme:
  - a. La noción del referente histórico
  - b. La noción del historiador
  - c. La concepción del discurso histórico:  
el empleo de las convenciones de la veracidad y de la ficcionalidad
  - d. El modelo de la explicación histórica
4. Los filmes como relatos históricos audiovisuales:
  - a. La estructura narrativa, las voces narrativas y el punto de vista
  - b. La representación filmica del espacio histórico
  - c. La representación filmica del tiempo histórico

El esquema anterior me llevó a considerar, en primer lugar, las películas que fueron adaptaciones de otros textos para ver de qué manera se operó en ellas la transformación del sentido histórico de la obra original. Éste fue el caso de *Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echevarría quien, junto con Guillermo Sheridan, habían adaptado *Naufragios y comentarios* de Álgar Nuñez Cabeza de Vaca y de *Bartolomé de las Casas* (1992) de Sergio Olhovich, adaptación de la obra teatral de Jaime Salom. En ambos casos esta comparación permitió comprender mejor la orientación particular de la interpretación filmica (Jablonska, 2002).

En segundo lugar comparé la interpretación que de ciertos temas históricos hacían las películas con las que formulaban los historiadores profesionales en la misma época, es decir entre 1970 y 1999, para ver si había coincidencias o no en cuanto al interés por ciertos temas y en las maneras de considerarlos. Encontré más coincidencias temáticas que en el tratamiento de los problemas. Pero, con todo, las películas recuperaron algunos elementos de las discusiones que ocupaban en la época estudiada a los historiadores profesionales, tales como, por ejemplo, la idea de que el referente histórico no es algo dado, sino producto de una interpretación (*Bartolomé de las Casas*, Sergio Olhovich) o los cuestionamientos de la historia nacional, basada en la idea de la existencia de un origen común y un desarrollo lineal hasta el momento actual (*Barroco*, Paul Leduc). Puesto que no encontré las evidencias de una preparación historiográfica por parte de los equipos productores de los filmes, estas coincidencias señalaban la existencia de una suerte de imaginario historicista que, muy probablemente, se difundió a través del movimiento de los *nuevos cines* latinoamericanos.

Traté de que la comparación entre las películas, los textos literarios y los propiamente historiográficos no convirtiera los primeros en una suerte de ilustración de los segundos, tendencia que prevalece en los estudios interesados en las películas históricas y también en los que analizan las adaptaciones de obras literarias al cine. Por el contrario, mi intención era hacer un análisis minucioso del texto filmico, destacando tanto sus rasgos estructurales que, según la hipótesis que manejé, soportaban de por sí los significados y sentidos históricos, como sus formas singulares de construir el discurso histórico. En este análisis le di una especial importancia a la lectura de cómo los medios de expresión propiamente cinematográficos —la imagen visual y sonora, así como el montaje— producen el proceso semiótico, a fin de no reducir la interpretación de sus contenidos a los diálogos y subtítulos, que en la mayoría de los filmes tienen una importancia menor.

El análisis de los diversos componentes de los filmes —las imágenes y su particular concatenación, así como su articulación con el sonido y los diálogos, lo mismo que los elementos narrativos— permitió reconstruir tanto los discursos históricos que cada una de las películas desplegó, sino también los imaginarios que los habías organizado.

En general, encontré que las películas, aun las que se produjeron en un lapso muy breve de tiempo, como fue el caso de *Cabeza de Vaca* (1990) de Echevarría, *Bartolomé de las Casas* (1992) de Olhovich y *Desiertos mares* (1992) de García Agraz, elaboraron diferentes discursos sobre el pasado y recurrieron a referentes imaginarios distintos. Mientras la película

de Echevarría retomó la imagen del *conquistador conquistado* que habían proporcionado las narrativas desmitificadoras de la Conquista,<sup>2</sup> Olhovich plasmó en su película el imaginario tradicional español conforme al cual América era un continente habitado por “buenos salvajes” al que los europeos trajeron cultura, y García Agraz organizó el discurso filmico en torno a la idea de la Conquista como proceso que fracturó y debilitó las identidades.

Las tres películas permiten corroborar la convivencia y la vigencia de los tres imaginarios en la década de 1990, pese a que los discursos que cada uno de ellos genera no sólo son diferentes sino incompatibles. Los primeros dos hablan de la asimilación, aunque ésta siga rutas contrarias: en el primer caso, los conquistadores renuncian a su cultura de origen para fundirse con la civilización indígena; en el segundo, son los indios americanos quienes adoptan la cultura del *otro*. Esta contradicción se topa con un tercer discurso que, a su vez, niega los dos anteriores, al plantear la naturaleza conflictiva tanto de la Conquista como de las sociedades que se han construido a partir de ella.

Además de tomar como referentes diferentes imaginarios de la Conquista, las películas se sitúan también de distintas formas frente a lo pretérito. Los filmes de Echevarría y Olhovich recurren a ciertas formas de representación tradicional de la historia en el cine, es decir a la *reconstrucción* visual y sonora de los elementos del pasado, pero al mismo tiempo las cuestionan, establecen un diálogo con ellas, y obligan al espectador a dudar de la legitimidad de las convenciones tradicionales.

En el filme de Echeverría la *reconstrucción* se combina constantemente con la *invencción*, recurso que a diferencia de muchos otros filmes históricos aquí se plantea abiertamente y se opera a través de la re-construcción del referente histórico en la pantalla<sup>3</sup> y por medio del punto de vista narrativo que articula las convenciones de representación occidentales y no occidentales, lo que permite establecer una suerte de punto de vista sincrético en que coexisten dos tipos de racionalidad, que le proponen al espectador la aceptación de un mundo en que no existe una separación clara entre lo natural y lo sobrenatural, entre el mundo visible y el invisible, entre el hombre y la naturaleza.

2. Narrativas tales como *Los naufragios y comentarios* de Álgar Núñez Cabeza de Vaca que relataron una empresa desastrosa en todos los sentidos y desmitificaron las historias contadas por Colón y Cortés sobre el heroísmo europeo, grandes conquistas y botines.

3. Para la película se diseñaron y construyeron aldeas indígenas a partir de la imaginación del equipo filmico y no de los registros históricos, puesto que los grupos que habitaron el norte del México actual y el sur de los Estados Unidos literalmente desaparecieron sin dejar huella.

En *Bartolomé de las Casas*, una película que al exhibir los preparativos para su filmación y al ser, en definitiva, un “teatro filmado” advierte constantemente al espectador sobre su carácter artificial, ficticio, el esfuerzo de *reconstrucción* se realiza a nivel de los diálogos y los monólogos, muchos de los cuales contienen largas citas textuales de la obra del propio Las Casas. La película imagina una Conquista cuya violencia queda reducida a unos cuantos delitos lamentables y que fundamentalmente significa la llegada de *la* cultura al continente americano.

Una forma distinta de acercamiento a la historia está representada en *Desiertos mares*. En ella, el pasado, más que una realidad con existencia propia, es producto de una elaboración subjetiva. No se pretende, por tanto, reconstruir una época con cierto grado de verosimilitud, como en las películas comentadas anteriormente, sino de dar cuenta de las operaciones que efectúa un individuo para recuperar el equilibrio y reconstruir la imagen de su propia identidad, a partir de la selección de algunos elementos del pasado, en parte recordado y en parte imaginado, que puedan dar de nuevo el valor y el significado a su vida. Esta elaboración personal da pie a la imagen emocional, más que racional, de una Conquista sangrienta en que los invasores matan y violan a la población indígena, sin que se reflexione sobre los otros efectos de este proceso.

A pesar de que las tres películas comentadas reiteran algunos de los rasgos del cine histórico tradicional, introducen también elementos novedosos que las distinguen claramente de aquél. En primer lugar, las tres evidencian el proceso de la construcción del referente histórico, en vez de ocultarlo.

La problematización del referente y de las relaciones entre la representación *verdadera* y la *ficticia* constituyen ya por sí los signos de una nueva visión de la historia que cuestiona los cánones modernos. Es en ese sentido que las tres películas incorporan una dimensión crítica, un cuestionamiento de la historia positivista. En vez de afirmar el supuesto carácter testimonial de la narrativa histórica, demuestran su carácter construido, artificial, subrayan la subjetividad que permea el proceso de *representación*. A contrapelo de la pretensión moderna de establecer una frontera precisa entre la *ciencia* y la *ficción*, proponen modelos en que las dos convenciones se mezclan, coexisten necesariamente. Así, la imaginación es reivindicada tanto como un elemento del mundo real (*Cabeza de Vaca*, *Desiertos mares*), como un procedimiento que necesariamente acompaña la escritura de la historia.

En segundo lugar, tanto *Cabeza de Vaca* como *Bartolomé de las Casas* establecen una relación distinta con el espectador, de la que suele plantear el cine clásico. La primera de las películas le pide que comprenda dos tipos de convenciones, las del mundo occidental y las propias de los mundos arcaicos, y que participe con la misma naturalidad en los acontecimientos

que se desarrollan en ambos tipos de cultura. La segunda lo conmina a desarrollar una actitud analítica frente al filme cuando le revela su carácter artificial, construido, cuando le niega la posibilidad de identificarse con los personajes y la historia. Ambos filmes reclaman entonces una postura activa del espectador, establecen las posibilidades de su participación en la construcción de la historia misma.

Finalmente, *Cabeza de Vaca*, participa de alguna manera en la discusión, relativamente reciente, acerca de los alcances y límites del lenguaje verbal en la reconstrucción histórica. En efecto, la película construye un verdadero discurso histórico *en imágenes*. Los diálogos tienen en él un carácter marginal, mientras que la historia del encuentro intercultural en la época de la Conquista es principalmente representada en la pantalla mediante una narrativa visual de gran riqueza y sutileza.

Sintéticamente éste fue el “resultado” de la investigación, resultado que consistió en una interpretación de las películas hecha desde el enfoque elaborado especialmente *para* este trabajo y *mientras* éste se desarrollaba. Dicho enfoque estaba informado por ciertas preocupaciones personales, tal como fui explicándolo en los apartados anteriores, preocupaciones que centralmente tenían que ver con la posibilidad de interpretar los contenidos históricos de los filmes tomando en cuenta su modo de expresión particular y su configuración narrativa.

Consideré la construcción del método de análisis de las películas históricas como paso previo para poder estudiar el tema del que partí, a saber, cómo enseñar a comprender los procesos históricos a los estudiantes. Esta última investigación está en curso

## Consideraciones finales

Resumiendo el proceso que acabo de describir, podría decirse que el investigador parte de *sus* preguntas y para encontrar las respuestas lee a diversos autores, pero no para impregnar su estudio de sus teorías sino para aclararse lo que *le interesa a él*. Subrayo aquí el momento eminentemente subjetivo que está necesariamente presente a lo largo de la investigación. Toda pesquisa parte de las preocupaciones del investigador y es guiada por lo que a él le interesa y le resulta relevante. El mismo problema podría estudiarse y de hecho suele ser estudiado de otro modo por otros investigadores. Por ejemplo, en el caso del tema que me interesaba a mí, existen otros estudios que parten de los textos considerados como científicos, de las novelas históricas o de las preguntas acerca de los procesos cognitivos que intervienen en la construcción de los saberes históricos. A mí me atraparón las películas.



Otra cuestión que quiero subrayar es que el marco teórico que estamos construyendo debe ponerse constantemente a prueba para ver qué tan útil y revelador es para el estudio que queremos realizar. En el caso de mi investigación, alternaba las lecturas teóricas con la práctica del análisis. La fecundidad o no de las categorías analíticas se decidía a partir de su riqueza para interpretar lo histórico en los filmes; eso me llevó a desechar algunos conceptos, matizar o profundizar en otros.

En suma, la construcción del marco teórico es un trabajo de requiere de muchas lecturas, de reflexión, crítica y, sobre todo, de autocrítica. Es un proceso muy complejo pero que permite hacer investigaciones novedosas, que nos ofrezcan una mejor o distinta comprensión de algún tema o problema. Es por eso que no debe entenderse como un mero “trámite” o complicación innecesaria. En realidad, la construcción de dicho marco forma parte sustancial de la propia investigación.

Plantear eso equivale a reconocer que la dimensión teórica es constitutiva del proceso de la producción de conocimientos. Puesto que, como referí al inicio de este ensayo, el conocimiento no es reflejo de una supuesta realidad con una existencia propia e independiente del sujeto, el investigador no tiene más remedio que construir un andamiaje conceptual, metodológico y analítico tanto consistente como productivo, que le permita dar cuenta de algún aspecto de lo que suele llamarse “la realidad”. Es necesario entender, asimismo, que el resultado de su trabajo no es algún tipo de “verdad” intemporal, sino una interpretación que tiene cierta vigencia histórica, a medida que depende del marco conceptual construido para la investigación, y que, aunque en el momento de su elaboración parezca muy plausible, podrá ser cuestionado a medida que se elaboren nuevas problematizaciones, que se ensayen nuevos caminos para abordar el mismo tema o problema.

Toda investigación es, entonces, necesariamente incompleta y, en este sentido, provisional. Los conceptos, las categorías y la metodología que emplea son producto de una serie de elecciones que nunca son definitivas. Además no podemos olvidar que toda investigación, una vez presentada públicamente, tiene una dimensión discursiva que está condicionada por la cultura y la lengua de quien la escribió. Ello también influye en el carácter relativo de sus resultados.

## Bibliografía

- Arregui, J. V. (2004). *La pluralidad de la razón*, Madrid, Síntesis.
- Buenfil, Rosa Nidia (2006). "Los usos de la teoría en la investigación educativa", en: Jiménez García, Marco Antonio (coord.), *Los usos de la teoría en la investigación*, México, Seminario de Análisis de Discurso Educativo/ Plaza y Valdés.
- Chalmers, Alan F. (1996). *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*, 18ª edición, México, Siglo XXI.
- Durand, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona/ México, Anthropos / UAM- Iztapalapa (Hermeneusis 12).
- Durand, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE.
- Jablonska, Aleksandra (2002). "Cabeza de Vaca: el encuentro intercultural", en *Política y Cultura*, UAM- Xochimilco, otoño 2002, núm. 18, pp. 133-156.
- Jablonska, Aleksandra (2005). *La Conquista de América en el imaginario cinematográfico mexicano de fin de siglo (1970- 1999)*, México, tesis doctoral.
- Jablonska, Aleksandra (2006). "La noción de la historia en *Desiertos mares* de José Luis García Agraz", en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, UAM- Xochimilco, núm. 18, diciembre de 2006, pp. 53-68.
- Maffesoli, Michel (2005). *El conocimiento ordinario. El compendio de sociología*, 1era reimpresión, México, FCE.
- Ricoeur, Paul (2000). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, vol. I, México, Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, 2da edición, México, FCE.
- Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE.
- White, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós.

**Recibido: 27 de enero de 2008**

**Aprobado: 4 de abril de 2008**