



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

**ESCENARIOS
DEL
CINE HISTÓRICO**



UNA REDESCRIPCIÓN DEL CINE HISTÓRICO

JOSE MARÍA GALINDO PÉREZ
Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

Al hablar de cine histórico, el imaginario popular rápidamente remite a aquellas películas que recrean y representan hechos y/o personajes del tiempo pasado (más o menos remoto, más o menos cercano), dándose por hecho una búsqueda de la perfección en la reconstrucción en lo que a puesta en escena (dirección artística, vestuario, peluquería y maquillaje) y fidelidad a las narraciones de los historiadores se refiere. Sin embargo, ¿es esa una concepción operativa y válida? ¿Hasta qué punto puede resultar superficial (por fijarse en unos pocos elementos) o poco categórica (por no separar con claridad el cine histórico de otros géneros como el western)?

Si se vincula lo histórico a un conocimiento específico, a un método concreto de llegar a ese conocimiento, y a un discurso que modela lo que se dice e interpreta a partir de ese conocimiento, resulta evidente que la etiqueta “cine histórico” precisa de una revisión. Una revisión que asocie esos términos a una determinada puesta en forma audiovisual de unos contenidos y unas formas que tengan en cuenta las características discursivas del saber histórico. Unos rasgos que han de rastrearse tanto en el campo de la disciplina historiográfica (donde los trabajos de Lozano emergen con fuerza) como en los estudios fílmicos (desde las aportaciones de Monterde sobre las relaciones de cine e historia, hasta las propuestas sobre la lectura textual de los documentales de Zunzunegui y Zumalde).

Palabras clave: cine histórico, género cinematográfico, discurso histórico.

Abstract

Discussing about historical cinema, collective mentality refers to the films which recreate and perform some facts and characters from the past, understanding a perfect reconstruction in the *mise en scène* (art direction, costume design, hairdressing and make-up), and fidelity to the narrations from the historians. However, is this an useful concept? It could be a superficial and little categorical way to approach to this topic?

If we understand history as a specific knowledge, as a particular method to reach that knowledge, and as a kind of discourse which models everything said about and from that knowledge, it is obvious that the concept of “historical cinema” needs a revision. A revision which links the previous terms with a concrete audiovisual style related to the discursive features of historical knowledges. Some features traceable in fields as historiography and film studies.

Keywords: historical cinema, film genre, historical discourse.

EL GÉNERO HISTÓRICO COMO GÉNERO CINEMATográfico

A la hora de discutir una posible redefinición de lo que comúnmente se conoce por género histórico en el cine, resulta necesario acercarse a una serie de conceptos que ordenen el debate. Sin lugar a dudas, el primer factor al que hay que dedicarle atención es al término *gé-*

nero, el cual ha suscitado multitud de puntos de vista y enfoques a lo largo de las últimas décadas en el ámbito de los estudios cinematográficos.

Hablar de género cinematográfico implica traer a colación a autores de obligada referencia a la hora de afrontar la cuestión. Conviene aclarar desde el principio que la pretensión que mueve a este trabajo no es aportar una nueva perspectiva al concepto de género cinematográfico, sino valerse del debate previo para, desde un marco teórico determinado, explorar las implicaciones que pueden darse en el género cinematográfico etiquetado como *histórico*. Las referencias a las que se aludía anteriormente son, en este caso, tres: Altman (2000), Casetti (1994) y Leutrat (1998). Una aclaración previa: a pesar de ser, cronológicamente hablando, el último en llegar, el texto de Altman es, a día de hoy, la obra básica sobre la que iniciar un debate sobre el género cinematográfico, y es por ello que abrirá el debate.

Altman explica que la definición de un género cinematográfico implica tanto a “la combinación específica del tema y la estructura de las películas” (: 47) como al “corpus a obras ejemplares” (: 47). Lo que Alonso (2013) definía como la “esencia teórica” y la “continuidad histórica” de un género cinematográfico. En resumen, lo que Altman plantea es que para aproximarse a un género cinematográfico (no hay que perder de vista que todo esto ha de llevarnos al género histórico) se deben tener en cuenta tanto los rasgos estructurales que presuntamente lo definen como los textos concretos y específicos que han ido cristalizando a lo largo del devenir. El problema que tiene esta propuesta, y por derivada los trabajos que se basen en ella, es cómo unir ambos elementos: para fijar los rasgos que definen un género son necesarias las películas del corpus histórico, y, a su vez, dicho corpus se construye a partir de los rasgos que definen al género. Al no abordar Altman la dimensión histórica o no del género cinematográfico, lo que acaba resultando es una tautología en la que lo teórico y lo historiográfico se confirman acríticamente lo uno a lo otro.

Es por ello que hay que recurrir a Leutrat, y concretamente a la mención que hace sobre Todorov (1996), acerca de los puntos de vista sobre los que puede describirse un género: el “espectador empírico” y el “analista en abstracto”. Como puede suponerse con facilidad, el primero de ellos se refiere a una visión diacrónica del concepto de género, en la cual este es definido por unas características socioculturales específicas (a partir del pensamiento de cada época y lugar sobre dicho concepto, y generando un corpus determinado que no tiene por qué ajustarse a otros cronotopos); por su parte, el segundo habla sobre unas supuestas características transhistóricas que se pueden rastrear desde manifestaciones culturales y expresivas muy

remotas, y que solo han ido matizando su superficie en función de las comunidades en las que se han inscrito.

Leurat afronta el carácter histórico de los géneros (o, cuanto menos, su debate), e incide aún más en ello cuando recupera para la discusión determinadas escuelas analíticas de los estudios literarios. Así, afirma que “el género supone la existencia de convenciones aceptadas como tales por los espectadores, es decir, funciona como ‘horizonte de expectativas’, una noción importada de la fenomenología de Hans Robert Jauss, que, gracias entre otras a ella, ha desarrollado su ‘estética de la recepción’ aplicada a la literatura. Para la mayoría de los géneros cinematográficos, este horizonte de expectativa está netamente determinado tanto por un fuera-texto como por un texto” (: 129).

Con la alusión de Jauss y a la estética de la recepción, Leurat termina por confirmar que el género es un concepto que liga al texto (en este caso la película) con el receptor (en este caso el espectador). Si el espectador forma parte de la ecuación, decididamente se trata de un concepto historizable más allá de unas estructuras arquetípicas y fundamentalmente estables.

El debate, en lo que a este trabajo respecta, puede cerrarse con Casetti, el cual propone las ideas sobre el género de manera más ordenada. Casetti tiene claro que el género cinematográfico es una forma de relación entre el filme y el espectador. Asume él también, por lo tanto, que el género no funciona ajeno a la historia. Pero también plantea que, dentro de cada momento y lugar concretos, el género cinematográfico puede definirse. Los criterios de esa definición serían una serie de características estructurales y una serie de funciones sociales.

En lo que concierne a las características estructurales, deben distinguirse dos tipos: en el plano del contenido, aquellos temas, figuras y caracteres que sean elegidos y dispuestos repetidamente, configurando unos relatos reconocibles; en el plano de la expresión, las elecciones formales y los estilos que vehiculen de unas maneras concretas (y no de otras) esos relatos, configurando una matriz estética identificable. Es evidente que cuando Altman habla de “la combinación específica del tema y la estructura de las películas” se refiere a esto.

En cuanto a la función social de los géneros, Casetti identifica tres grandes tipos: la ritual, la lúdica y la onírica. En palabras del propio Casetti siguiendo ideas de John Cawelti, “el género ofrece una síntesis y una reafirmación de los valores prácticos de una sociedad”, “constituye un entretenimiento basado en leyes conocidas por todos” (citando literalmente a Cawelti, 1971, página 32) y “es un modo mediante el cual afloran en los individuos ciertas necesidades inconscientes o reprimidas, o expresan de forma simbólica ciertos motivos latentes que deben materializar, pero no pueden afrontarlos directamente” (citando de nuevo lite-

ralmente a Cawelti, 1971, página 33) (: 307). Es decir, que el género, según describe Casetti, puede servir de pegamento social que vincule culturalmente a los miembros de una comunidad, de elemento de juego en el que el reconocimiento sirva de principal fuente de fruición o como manifestación del imaginario colectivo de una comunidad.

Hecho este sumario repaso de algunas de las ideas sobre el género cinematográfico, conviene aterrizar el debate sobre el género histórico en el cine. Asumiendo que cada momento y lugar habrá catalogado de una manera el cine histórico (y ese seguimiento escapa a los límites de este trabajo), parece pertinente señalar que el género histórico en cine, en la actualidad, responde a unas expectativas tanto en el nivel de la estructura como en el de la función social.

Así pues, por género histórico en cine podría entenderse aquella categoría de películas que ponen en imágenes y sonidos una época, acontecimiento o relato del pasado (más o menos reciente), presuponiendo una cierta fidelidad a las fuentes (indicadas tanto en el desarrollo narrativo como en la precisión de la puesta en escena), cumpliendo unas funciones fácilmente identificables (que van desde el didactismo hasta la reivindicación identitaria o de determinados valores, en función del filme en cuestión). Si se desgrana brevemente la definición, se puede afirmar que: la primera de las características parece ineludible; la segunda, en vista de los furibundos ataques que suelen recibir las películas que se alejan del canon de los historiadores, también; y la tercera, a pesar del necesario análisis de cada película concreta, entraría en el ámbito de la recuperación de la Historia (con mayúscula) en el dominio público.

Esta definición, que podría poner de acuerdo a la gran mayoría de agentes del campo cultural cinematográfico (al menos, eso podría deducirse del visionado de las películas que se acercan a este género, y de las críticas y comentarios correspondientes), tiene varios puntos conflictivos. Por ejemplo, ¿debe entenderse el histórico como un macrogénero que acoja bajo su paraguas géneros como el western o el peplum? Si no es así, ¿qué características alejarían a las películas del Oeste o a las de reconstrucción de la Antigüedad de otro cine histórico? ¿Pueden las etapas históricas del ciclo historiográfico común servir de criterio discriminador para los géneros cinematográficos que se aproximen al pasado del ser humano? Sin duda, todas estas cuestiones resultan muy interesantes, y quizás sería este el ámbito más adecuado para, al menos, proponer ciertas reflexiones al respecto.

Sin embargo, la presente propuesta centrará el foco en otro aspecto. Quizá esté algo más escondido, pero, si se analiza con detenimiento, podrá comprobarse que se trata de uno de los elementos decisivos del debate sobre el género histórico. Se trata del papel liminar que

juega el cine histórico entre los conceptos de ficción y documental en el mundo del cine, conceptos que vehiculan el choque entre lo imaginario y lo real, la mentira y la verdad, parejas terminológicas todas ellas muy presentes en el debate sobre el trabajo historiográfico y la labor del historiador. Es en ese complejo pero sugerente cruce de caminos donde debe rastrearse una posible redescrición del cine histórico.

EL GÉNERO HISTÓRICO DESDE EL DISCURSO

Para acometer esta debate, es necesario recurrir, en primer lugar, a las reflexiones sobre el llamado discurso histórico realizados por Jorge Lozano (1987). Lo primero que se extrae de ese trabajo es que hay algo a lo que puede denominarse *discurso histórico*. A saber: la determinada manera que tiene la historia de expresarse. O, dicho de otro modo no que no significa del todo lo mismo (pero que, para este caso, puede resultar válido): la forma en que los que escriben (sobre) historia articulan su expresión. En resumidas cuentas, puede construirse cierto consenso alrededor de esta noción: el discurso histórico sería aquel que asumen los textos catalogados como históricos.

Superando un debate que no concierne desarrollar mucho más aquí, lo que resulta de interés en estas líneas de la investigación de Lozano son las características que atribuyen a un texto la categoría de histórico. Muy someramente, se podrían citar dos clases: las textuales y las contextuales, sin soslayar en ningún momento que ambas dialogan constantemente entre sí.

En el rango de lo contextual se podría hablar, fundamentalmente, de la atribución social y científica que los textos históricos acogen para sostener esa etiqueta. De esta manera, una determinada comunidad en un momento y un lugar específicos entiende la historia y su relato de una determinada forma, y a partir de esa concepción asignará o no a los textos un lugar en el terreno de lo histórico. A su vez, la historiografía como disciplina académica presenta una comunidad de agentes (los historiadores profesionales) que, remitiéndose a unos criterios que en buena medida han construido ellos mismos, sanciona como histórico o no histórico un determinado texto.

En el párrafo anterior se ha hecho mención a una determinada forma de entender la historia, a una concepción de la historia, a unos criterios que definen al texto histórico. Todo ello, que no dejan de ser recursos empleados por los contextos, se relaciona íntimamente con las características textuales de los textos históricos. Esas características (el discurso histórico, lisa y llanamente) configuran el modo concreto en que se estructura y formaliza un texto his-

tórico. El discurso histórico, además, se constituye tanto en forma positiva (*el discurso histórico es*) como en forma negativa (*el discurso histórico no es*). Esto quiere decir que la articulación teórico-histórica del discurso histórico remite tanto a la identificación, discusión y manifestación de una serie de rasgos propios, como a la distinción en base a esos rasgos de otro tipo de discursos.

Eludiendo el repertorio de tropos y figuras lingüísticas que pueden armar el discurso histórico (personas verbales elegidas al redactar, por ejemplo), lo pertinente con respecto al género histórico en cine en relación al discurso histórico es el dilema entre lo verdadero y lo ficticio. Lozano, abundando en esta cuestión, confronta el discurso histórico con otros dos discursos: el poético y el mítico. Y basa esta oposición en el hecho de que al discurso histórico le está vedada la mentira, al contrario de lo que puede suceder en otros. Si el discurso poético centra su objetivo en lo estético y el discurso mítico en lo imaginario, el discurso histórico se bate el cobre en ese escurridizo territorio entre lo verídico y lo verosímil. Si bien es cierto que ambos términos no son ni mucho menos sinónimos, sí tienen algo en común: excluyen lo falso, decantándose o bien por lo verdadero o bien por lo que parece verdadero.

El texto histórico, por tanto, se caracteriza por articularse de tal manera que se asegure la credibilidad sobre lo expuesto o narrado. Un concepto, el de la *credibilidad*, que hace muy oportuno citar un artículo de Zunzunegui y Zumalde (2014) acerca de la discursividad propia de los documentales. En ese trabajo, los autores describen lo que ellos llaman dos “modelos de escritura contrapuestos”, que vendrían a ser el “régimen referencial” y el “régimen transformacional” (: p. 88). En palabras de los autores, el régimen referencial “busca suscitar en el espectador lo que llamaremos una *credulidad fuerte*, es decir, una confianza absoluta acerca de la veracidad de lo que representa y para ello juega a plasmar el acontecimiento con vocación reproductiva haciendo uso de todo tipo de estrategias de corte mimético”, mientras que el régimen transformacional “toma un acontecimiento como objeto estético o pretexto para emprender maniobras retóricas conformándose con la credulidad débil del lector/espectador” (: p. 88).

En el artículo, los autores aluden a un presunto “efecto verdad” (: p.88) para ir afinando a lo largo del texto la idea fuerza que sostienen: que dicho efecto no parte de la veracidad de lo representado, sino de la particular organización y puesta en forma de los mecanismos expresivos que constituyen el texto fílmico. Puede recurrirse, por última vez, a las palabras de Zunzunegui y Zumalde para terminar de fijar la hipótesis propuesta: “el documental no lo es porque su contenido (argumento o asunto) sea un reflejo de hechos acontecidos en la realidad,

sino porque el texto se remite a ellos *como si* realmente hubieran ocurrido o estuviesen acaeciendo. Esto se dirime entre las cuatro paredes del texto y poco tiene que ver con el referente o con la realidad.” (: p.90).

Habida cuenta de que el artículo de Zunzunegui y Zumalde centra su mirada en el cine documental como régimen opuesto al cine de ficción, no hay que hacer maniobras muy complicadas para establecer una relación entre la propuesta de Lozano en el campo de la historiografía y la de Zunzunegui y Zumalde en el de la semiótica de la imagen. Así, podría decirse que la exigencia de ausencia de mentira en el discurso histórico se matiza pasando a ser una manera concreta de articular la puesta en imágenes y sonidos. Es decir, el paso que va de la credibilidad a la credulidad.

Podría afirmarse, por lo tanto, que en su aterrizaje en el mundo del cine, el discurso histórico consiste en una determinada manera de organizar los elementos expresivos de la película para apelar con la máxima fuerza posible a la credulidad del espectador. Esto puede afirmarse, claro está, si se asume (como es el caso en estas líneas) el punto de vista de Lozano sobre la historia como conocimiento o saber específico y concreto, no como *ciencia del pasado*. Sin embargo, esta ligazón teórica encuentra un problema importante: si el discurso histórico entronca con el régimen referencial audiovisual propio del cine documental, ¿qué pasa con el género histórico, el cual suele asociarse rápidamente con un relato más ficcionado? Ahí es donde radica el escollo a resolver, para poder proponer, o al menos plantear, una nueva forma de entender el género histórico en cine.

UNA PROPUESTA DE DEFINICIÓN PARA EL GÉNERO HISTÓRICO

Ha de quedar claro lo antes posible: tras lo expuesto anteriormente, resulta muy complicado sostener que el género histórico en cine sea un concepto operativo, ni en el plano del análisis teórico ni en el de la práctica cinematográfica. Las películas calificadas como históricas no resisten un estudio exhaustivo, ya que el único rasgo distintivo y común es el de la ambientación espacio-temporal; por su parte, los creadores *ambientan* unas determinadas tramas narrativas en esas coordenadas, y los espectadores buscan relatos y personajes sobre un determinado cronotopo, por lo que puede decirse que lo histórico, en la gran mayoría de los casos del mundo del cine, tiene una función meramente circunstancial. Una característica tan liviana no puede constituir la razón de ser de una categoría genérica.

Sin embargo, si se dirige la mirada a la propuesta de Zunzunegui y Zumalde, el camino aparece más prometedor. Cuando los mencionados autores hablan de diferentes modelos de escritu-

ra cinematográfica pueden estar dando la clave para una actualización más ajustada del género histórico en cine: si lo histórico en cine no fuera un género sino un régimen concreto de las imágenes y los sonidos fílmicos, el concepto se enriquecería en profundidad y funcionalidad.

Éxitos comerciales (y en gran medida de crítica) como *Braveheart* o *Gladiator* tuvieron en los historiadores a parte de sus más fieros detractores, ya que estos achacaban a esas películas (y a otras muchas de similar corte) sus numerosos errores históricos, sus variaciones con respecto a datos contrastados (que van desde drásticos cambios en las vidas de determinados personajes hasta la equivocada atribución de utensilios o tecnologías). Sin embargo, no son Mel Gibson o Ridley Scott los equivocados, sino los que enarbolan la historia académica como criterio. Efectivamente, quienes yerran son los historiadores, al no percibir que, a pesar de que las películas mencionadas estén ubicadas en momentos y lugares rastreados por los latinistas y los medievalistas, ponen en circulación un discurso que está más cerca del mito y de la leyenda que del discurso histórico. El hecho de que los protagonistas de *Braveheart* o *Gladiator* sean personajes extraídos de narraciones históricas no es más que una anécdota en el discurso movilizad por dichas películas. En otras palabras: poco habría importado que William Wallace o el emperador Cómodo hubieran sido personajes creados expresamente para estas ficciones, ya que el peso del discurso no radica en su papel de personajes *reales*, sino en su función como *actores* de una narración planteada a todos los efectos semióticos como ficción.

Por ello, la propuesta de este trabajo reside en ligar el discurso histórico descrito por Lozano con el régimen referencial expuesto por Zunzunegui y Zumalde, alejando lo histórico de la discusión genérica con las aventuras, el romance, la comedia o el terror. Lo histórico en cine debe ser entendido como una manera concreta de pensar tanto el contenido como la expresión de una película. De la misma manera que, en un trabajo anterior, el que escribe estas líneas relacionó la categoría de cine nacional para aquellas películas que desplegaran un trabajo de estilización sobre el contenido y la expresión en base al concepto de tradición cultural, en este caso se reclama una operación similar para el concepto de cine histórico.

El cine histórico deberá, para ser denominado así, diseñar y desarrollar mecanismos audiovisuales que demuestren la no-falsedad del discurso planteado y provoquen la credibilidad del espectador. Y, en la elección del tema, habrá que alejar la idea de que lo histórico es un sinónimo de lo pasado. Vale la pena recordar que ya son varios los trabajos de calidad más que estimable que reclaman para la historia la consideración de una forma de saber, un tipo de conocimiento específico, ni subordinado ni anclado en el conocimiento científico. Este cono-

cimiento histórico, cuyos rasgos no hay tiempo ni espacio para discutir como se merece aquí, se fundamenta en las nociones de confianza y credibilidad. Allí donde Zunzunegui y Zumalde hablaban de credulidad, el conocimiento histórico acude a la credibilidad. Y es ahí donde se juega el último punto importante que va a tocar este texto.

Resulta vergonzosamente fácil trocar el concepto de cine histórico por el de cine documental, a la vista de todo lo expuesto anteriormente. ¿Cómo evitar esta tentación? Con una sutileza quizá algo alambicada, pero que puede resultar de gran pertinencia para análisis posteriores: mientras que el cine documental *hace creer* en la realidad de lo representado en imágenes y sonidos (el espectador es interpelado con un *esto existió así*), el cine histórico, tal y como trata de redescibirse aquí, debería *convencer* de la posibilidad de que lo representado en imágenes y sonidos fuera tal y como es representado (el espectador es interpelado con un *esto podría haber sido así*). Indudablemente, muchos de los recursos expresivos que usa lo documental podrían ser utilizados por lo histórico.

Se concluye aquí este esbozo. La pretensión ha sido, en todo momento, plantear un concepto de cine histórico que sea más útil en el campo cultural cinematográfico, tanto en el análisis teórico como en la investigación historiográfica, siendo conscientes, claro está, de que el texto se detiene en el momento de concretar las herramientas audiovisuales que deben cristalizar el discurso histórico en cine. Pero, como diría Michael Ende, esa es otra historia y debe ser contada en otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, L.: Género y praxis: un juego de expectativas y sorpresas, en *De cimientos y contrafuertes: el papel de los géneros en el cine español*, Actas. Bilbao, Asociación Española de Historiadores del Cine, 2013, pp. 1-15.
- ALTMAN, R.: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- CASETTI, F.: *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.
- LEUTRAT, J.L.: La noción de género, en *Historia General del Cine 2. Estados Unidos, 1908-1915*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 121-134.
- LOZANO, J.: *El discurso histórico*, Madrid, Alianza, 1987.
- TODOROV, T.: *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996.
- ZUMALDE, I. y ZUNZUNEGUI, S.: Ver para creer. Apuntes en torno al *efecto documental*, en *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 17, 2014, pp. 86-94.