

## DE LA «PELÍCULA HISTÓRICA» AL CINE DE LA MEMORIA

José Luis Sanchez Noriega  
Universidad Complutense de Madrid

Como hemos tenido ocasión de reflexionar en las Jornadas sobre Historia y Cine organizadas por la Universidad de Salamanca y celebradas en la sede de la Filmoteca de Castilla y León en diciembre de 2003 –véase «Momentos significativos del cine histórico español. Hipótesis de trabajo sobre Cine e Historia» en Alfonso del Amo y otros, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004, pp. 111-122- el cine histórico suele venir caracterizado por el *malestar del espectáculo*. Este consiste en la subordinación de la verosimilitud del pasado recreado y del rigor o la exactitud de los sucesos actualizados a la construcción de un público ocioso y al entretenimiento de masas; es decir, que, de ordinario, prima el sentido del espectáculo sobre el valor del conocimiento de la Historia. El género de la película –aventuras, bélico, drama romántico, fantástico, *peplum*, cine de catástrofes y colosalista, etc.- se sobrepone a cualquier talante didáctico de divulgación de un saber histórico y, más aún que en los textos escritos, el cine histórico habla tanto del presente como del pasado. Frente a cualquier reflexión ingenua hay que insistir en éste último aspecto, por más que sea sabido y conozca múltiples formulaciones: por ejemplo, la de Enrique Alberich, «...quíerase o no, cualquier ficción histórica, cualquier reconstrucción artística del pasado, está irremisiblemente formulada desde el propio presente de su fabricación y, por tanto, está también emitida desde esa misma mentalidad contemporánea, mentalidad que, a fin de cuentas, es la que guía sus intenciones, su estética, su razón de ser» (*Dirigido por*, 158, mayo 1988).

En el canónico «cine histórico» que forma parte del cine comercial se prefiere la dramatización espectacular que pone en escena personajes atormentados, pasiones desatadas y heroísmos sobrehumanos a la consideración de factores sociales, ideológicos o económicos que expliquen los cambios sociales o los sucesos del devenir de la Historia. Los procesos sociales de protagonismo colectivo quedan en un segundo plano, ocultados por las gestas individuales de personajes mistificados por la costra de las leyendas o por el anecdotario de exitosa divulgación regido por el dicho «se non è vero è ben trovato». Todo tiene explicación y todo se desenvuelve según un esquema de planteamiento, nudo y desenlace que tiene que ver mucho más con las prescripciones de la Poética antigua que con el saber histórico y, por supuesto, que con la realidad constatada.

Ello no supone negar de plano toda validez al cine histórico, porque no cabe duda de que puede servir para la divulgación del conocimiento de hechos del pasado y para una muy oportuna y educativa reflexión sobre valores cívicos y morales, hoy en día de inmediato interés para el sistema de enseñanza reglada. Este cine también puede operar como la «novela histórica» que bajo el formato de la ficción –que inventa personajes y sucesos- puede poner en pie un mundo rigurosamente histórico en la mentalidad y el espíritu de una época. El valor del cine histórico es mayor, sobre el papel, en dos casos: a) cuando adopta el formato de documental en el que, al menos parcialmente, no está limitado por las subordinaciones señaladas y se aproxima a la investigación o al ensayo histórico; y b) cuando se refiere al siglo xx, del que puede ofrecer imágenes que son, en sí mismas, documentos imprescindibles para la construcción de la Historia de nuestro tiempo, amén de que muchas películas enraizadas en un momento determinado poseen valor como testimonio del mismo.

En este sentido y en línea con la historiografía que valora los comportamientos, mentalidades, costumbres, ideas y modos de vida, hay que reivindicar el valor histórico de películas que no pueden ser calificadas de cine histórico; como resume Michel Ciment (en Shlomo Sand, *El siglo xx en pantalla*, Barcelona: Crítica, 2004, p. 13) «Las comedias italianas de un Camerini durante el fascismo, o las posteriores a la guerra de un Risi, de un Fermi o de un Monicelli, la gran comedia norteamericana, de Hawks a Sturges o a Wilder, los estudios sociales o psicológicos de un Sautet o de un Chabrol, en Francia, menos sometidos a la ideología, son más fieles a la hora de esbozar la coyuntura que las producciones en las que predomina el mensaje o la lección de la historia.»

Siendo una cuestión compleja en la que hay una heterogeneidad notable de películas de cine convencionalmente llamado histórico, y donde también se dan todo tipo de híbridos y hasta falsificaciones, merece la pena plantearse en qué medida el cine puede hoy servir para el conocimiento y la divulgación de la Historia: una ejemplificación muy oportuna sobre las distintas estrategias de ‘cine histórico’ es la que ofrece Alberich en el artículo citado al señalar «Y da lo mismo que la Historia se evoque mediante esta alianza entre poesía e ironía –*Good Morning, Babilonia* (Paolo y Vittorio Taviani, 1987)-, interrogándose sobre los orígenes –*Cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987)-, reavivando el recuerdo personal –*Malle y Au revoir, les enfants* (1987)-, reinventando las vivencias de una figura del pasado cuyo descubrimiento alumbró una idea –*El vent de l'illa* (1988), de Gerardo Gormezano-, entendiéndola como escenario activo y determinante de la aventura –*La guerra de los locos* (1987), de Manuel Matji-, o fortaleciendo la dimensión extemporánea de un clásico literario sin caer por ello en la traición –la contundente y espléndida *Sous le soleil de Satan* (1987), de Maurice Pialat-...».

Pero es, sin duda, el *cine de memoria* (histórica) quien mejor puede satisfacer las expectativas de una contribución del arte cinematográfico y del propio lenguaje

audiovisual a la construcción de la Historia. Antes de pasar a abundar en esta cuestión y para cerrar la disputa sobre lo que sea el «cine histórico», creo conveniente enunciar las siguientes tesis, ya explicadas en el texto citado al comienzo:

1. El cine es representación, pero la historia escrita también.
2. La coartada cultural y el exotismo son obstáculos para el conocimiento en el cine histórico .
3. La aproximación al pasado presenta diversas formas fílmicas.
4. El documental puede manipular la historia tanto o más que la ficción.
5. El rigor histórico de un filme no siempre es fuente de conocimiento .
6. El cine puede contribuir a la actualización del pasado histórico.
7. La historia del siglo XX se construye con todo tipo de documentos, incluido el cine.
8. Una película de cine histórico siempre habla del presente.
9. La historicidad de un filme reside en varios elementos, no sólo en la descripción de los hechos.
10. El cine ha privilegiado determinadas épocas históricas y olvidado por completo otras .

#### EL VALOR DE LA MEMORIA PARA LA HISTORIA

La Historia se yergue como discurso objetivo, fundamentado sólidamente en datos constatables y nutrido por documentos cuidadosamente recibidos. A pesar de que se reconoce la dosis de interpretación que siempre permiten los hechos, ese discurso queda institucionalizado como referencia básica para la política y la convivencia cívica. Pero esa Historia siempre hace crisis cuando se trata de los hechos más próximos sobre los que aún guardan memoria los protagonistas, es decir, en la Historia del Tiempo Presente; el pasado siempre es inasible e irrepresentable y la congelación del tiempo no deja de ser una utopía; con frecuencia, se concibe que se trata de una historia impuesta por los vencedores o, en el mejor de los casos, fruto de un consenso que lima las aristas y relega a los márgenes los sucesos más incómodos.

Por ello ha tenido éxito el concepto de Memoria histórica que reivindica la verdad ocultada y la razón moral de los vencidos. Tiene en cuenta la dimensión emocional y ética en el recuerdo del pasado y no aspira a la objetividad científica, simplemente la pone en cuestión desde la consideración de que esa objetividad sólo es posible si se tienen en cuenta las vivencias y la subjetividad de los protagonistas, frecuentemente sectores sociales ninguneados por quienes escriben la Historia (mujeres, minorías étnicas, pobres, perdedores, intelectuales estigmatizados, etc.). De algún modo, la Memoria se erige en Historia alternativa que pone en valor principios éticos y políticos para el tiempo presente, desde la tenaz convicción de que las heridas no se pueden cerrar en falso y las «leyes de punto

final» o los llamamientos a la «reconciliación» sólo son posibles desde la verdad y el desagravio.

La Memoria histórica sólo puede referirse a sucesos que pueden actualizarse porque aún viven los protagonistas o porque tenemos un testimonio vivo de ellos, es decir, aproximadamente desde los años 30 del siglo xx. Este período de tiempo coincide también con la época en que el cine y la televisión poseen filmaciones con valor documental y, por tanto, con valor de testimonio histórico. La tradición historiográfica es logocéntrica, pues la Historia se concibe como un texto que explica los datos recibidos del pasado; esa tradición sigue pesando hasta el punto de que las imágenes y los objetos sólo se perciben como meros complementos para la construcción de ese texto. No hay necesidad de renunciar al valor de la palabra como lenguaje natural de los humanos y herramienta de exteriorización del pensamiento —contra el proverbio también es verdad que una palabra vale más que mil imágenes— sobre todo porque el conocimiento se formula, en gran medida, en palabras; pero hay que reivindicar las imágenes o, mejor aún, el lenguaje audiovisual del cine y la televisión que permite ensamblar palabras (voces, dicciones, entonaciones, etc.) e imágenes del pasado y del presente.

Creo que una primerísima aportación a este *cine de memoria* la proporcionan los textos audiovisuales que evocan o testimonian hechos históricos y que, con su dosis de veracidad o inmediatez, otorgan un plus al habitual relato escrito; por ejemplo, los documentales de Javier Ríoyo y José Luis López Linares, *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002), *Santa Libertad* (Margarita Ledo, 2004) o *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska, 2004). Las filmaciones actuales de los testimonios de los protagonistas, frecuentemente apoyados con fotografías del pasado o ubicados en los lugares de los hechos, poseen la fuerza moral del testimonio personal. Obviamente puede existir tanta o mayor manipulación que en cualquier ficción o recreación del canónico cine histórico; pero la fuerte pregnancia, la facilidad para la identificación con esas personas, para hacer que las generaciones posteriores participen del pasado y de la suerte de sus antepasados es muy superior a otros medios de reconstrucción de la memoria.

En un segundo momento, el cine de la memoria trata conflictos contemporáneos de gran trascendencia —y, por tanto, destinados a ocupar un lugar en la historia futura— como sucede con los documentales de Eterio Ortega sobre la violencia etarra *Asesinato en febrero* (2001) y *Perseguidos* (2004), la crónica *Balseros* (Carles Bosch y José María Domènech, 2002) o trabajos como *Fabrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004) o *Invierno en Bagdad* (Javier Corchera, 2005). También se podría tener en cuenta el cine que informa sobre sucesos actuales con la perspectiva de hacer crónica del presente, como la situación de la mujer inmigrante de *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003), la crisis argentina de *Memoria del saqueo* (Fernando Solanas, 2004) o el excelente compendio del desequilibrio Norte-Sur *La pesadilla de Darwin* (*Darwin's nightmare*, Hubert Sauper, 2002).

SEIS TEXTOS FÍLMICOS EN CLAVE DE HISTORIA Y MEMORIA

Llegados a este punto hemos optado por una brevísima cala que nos permita complementar y ejemplificar las reflexiones anteriores de un modo teórico-práctico a partir de seis fragmentos de textos fílmicos suficientemente representativos, a nuestro juicio, de lo indicado más arriba.

1. *Troya (Troy)*, Wolfgang Petersen, 2004). No tiene mucho sentido preguntarse por el valor histórico de una película cuyo argumento desarrolla libremente personajes histórico-legendarios y sobre cuyo contexto histórico hay fuertes lagunas de conocimiento. Pero un par de breves secuencias ilustran perfectamente cómo predominan los recursos dramáticos y espectaculares sobre la reconstrucción de una época. La primera es la llegada de Paris (Orlando Bloom) con Helena (Diana Kruger) a Troya donde son recibidos por el rey Príamo (Peter O'Toole): se supone que Paris ha raptado a la esposa de Menelao y, por tanto, llegaría a la ciudad ocultándose, pues su comportamiento tampoco es como para alardear. La película pone en escena la llegada de un cortejo que es recibido con flores por las masas de ciudadanos que llenan las calles... Los primeros planos con los limpios, bellos y maquillados protagonistas –Helena lleva unas impresionantes pestañas postizas– desbaratan cualquier pretensión de verosimilitud del texto fílmico. En una segunda secuencia, el ejército de Troya se despliega fuera de las murallas esperando la llegada de los atacantes que han desembarcado a unos cientos de metros: el decorado, el vestuario y toda la disposición de las masas de soldados y los movimientos de cámara remiten inexorablemente a imágenes de un videojuego. Este tipo de discurso, de carácter pseudohistoricista, también se da en películas de trasfondo histórico preciso.
2. *Alejandro Magno (Alexander)*, Oliver Stone, 2004). En una estrategia completamente diferente de acercamiento a la Antigüedad griega –renuncia explícitamente al exhibicionismo de las batallas– Oliver Stone pone en pie una suerte de ensayo biográfico sobre la figura de Alejandro. La secuencia decisiva para que el espectador adopte la correcta clave interpretativa es el prólogo de cuatro minutos donde un viejo Ptolomeo (Anthony Hopkins) evoca esa figura con la admiración desmedida («era un dios... o lo más parecido a uno que yo haya visto»), la fragilidad de su memoria y las distorsiones que el tiempo introduce en la Historia, pues han transcurrido cuatro décadas. Este narrador que didácticamente introduce la historia de la vida de Alejandro llega a dudar sobre el propio objeto de su relato («¿Llegó a existir realmente un hombre como Alejandro? Puede que no. Al idolatrarle le hacemos mejor de lo que fue») en lo que parece un rasgo muy moderno de autoconciencia sobre el conocimiento del pasado.

- En definitiva, como hemos escrito en otro lugar (*Cine para leer*, Enero-junio 2005) «el modelo de cine histórico de *Alejandro Magno* está más cerca del ensayo interpretativo o del drama shakespeariano que de la ilustración al uso o de la pura recreación; en algunos momentos recuerda al cine de Kurosawa con su poder para convertir la puesta en escena en representación dramática autoconsciente y para mostrar la complejidad de la atormentada personalidad que subyace a los héroes. Porque en lo que Stone muestra aparecen de forma clara esas constantes de los dramas clásicos de conspiraciones cortesananas, envidias y celos de los débiles, voluntad de poder de los triunfadores, afectos traicionados, confusos lazos de sangre, ambición y corrupción generalizadas, generosidad inesperada, lealtades insobornables... en fin, ese conjunto de actitudes y principios morales guardados o traicionados que configuran la dualidad del ser humano.»
3. *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001). En esta ficción sobre la guerrilla antifranquista en un pueblo del norte de España hay una recreación de la toma del pueblo mientras la gente asiste a la misa del domingo. Todo resulta muy cinematográfico, pero funciona en una ficción que sobresale por el diseño de personajes muy variados y nada maniqueo: Teresa, casada con un vencedor de la guerra, pero enamorada del maestro represaliado, la extraña pareja formada por Lola y Sebas, el teniente sin escrúpulos, el abuelo que mantiene la esperanza con las cartas falsas, el guerrillero Matías que disiente de sus compañeros, la esposa del cabo que justifica y se duele por tantas muertes... y, por supuesto, la joven Lucía, que tiene la desdicha de enamorarse de un perdedor. Más que una crónica de la posguerra –apenas hay referencias exactas al contexto histórico– *Silencio roto* es una evocación del *ethos* de la época desde la ponderación que el tiempo otorga a nuestro juicio y desde la necesaria recuperación de la memoria histórica.
  4. *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935). El documental sobre el Día del Partido nazi en Nuremberg, el 5 de septiembre de 1934, es un texto de propaganda destinado a amplificar y difundir una asamblea que no es sino la exhibición de poder encaminada a la adhesión del conjunto del pueblo alemán a la causa nazi. Aunque no se concibió como cine histórico ha devenido como un documento audiovisual de innegable valor histórico, poseedor de una elocuencia impensada por los autores. El rótulo que antecede la primera secuencia advierte de que Hitler vuela a Nuremberg para «pasar revista a sus fieles seguidores» y presenta al dictador como un ángel («enviado de Dios») que llega desde encima de las nubes. Poco a poco el avión avanza en la neblina hasta que se atisba la ciudad, en cuyas calles lo primero que se percibe son las masas uniformadas que desfilan en rigurosa formación militar. Aterriza el avión y es recibido por el pueblo con el saludo romano y gritos de «Heil Hitler». La

jerarquización, el militarismo, el culto a la personalidad, la retórica nacionalista, la adhesión acrítica a una causa... se repiten en todos los órdenes del discurso –puesta en escena, decorado, vestuario, arengas, etc.- del documental de Leni Riefenstahl. Más que nunca, el tiempo pasado otorga perspectiva histórica, pues el desarrollo posterior del nazismo permite una interpretación no prevista por los autores del audiovisual: una hermenéutica técnicamente «aberrante» en el proceso de comunicación, pero mucho más acertada y rigurosa.

5. *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002). Este documental de testimonios abunda en la vida de los guerrilleros durante la posguerra. No se reconstruye en imágenes el pasado ni se emplean recursos de docudrama y se prescinde de la habitual voz en *off* explicativa: la fuerza del planteamiento documental reside en el valor de la palabra de los protagonistas, en el testimonio directo que evoca los acontecimientos y posee la autenticidad de quien vivió los hechos. El espacio de los montes adquiere relevancia como lugar donde se desarrolló la vida guerrillera; los relatos sobre la escuela y la alfabetización y la presencia de una mujer en el grupo aportan una dimensión más social y otorgan, de forma indirecta, un sentido a la lucha guerrillera. Se trata de un cine de la llamada ‘historia oral’ en el que el aparato cinematográfico no añade mucho a lo que podía ser un registro magnetofónico o una transcripción escrita de los testimonios, aunque el audiovisual hace más cercanos esos testimonios.
6. *El hombre de las estrellas* (*L'uomo delle stelle*, 1995) contiene una secuencia muy sugerente: en ella, un anciano a quien todos creen mudo, se coloca ante una cámara y, renunciando a las indicaciones del timador que viaja por Sicilia buscando estrellas para el cine, pronuncia en español la letra de «El quinto regimiento» evocando su presencia en la Guerra Civil española. «El dieciocho de julio / en el patio de un convento / el pueblo madrileño / con el Quinto Regimiento. / Con Lister y el Campesino, / con Galán y con Modesto / con el comandante Carlos / no hay miliciano, con miedo. / Anda jaleo, jaleo / suena una ametralladora / y Franco se va a paseo. / Con los cuatro batallones / que Madrid están defendiendo / se va lo mejor de España / la flor más roja del pueblo. / Con el quinto, quinto, quinto, / con el Quinto Regimiento / madre yo me voy al frente / para las líneas de fuego». En un contexto de ficción, con un camarógrafo falso, que no pone película virgen en el chasis, con mafiosos y silencios, en un mundo de engaños y ocultamientos... la verdad surge en quien teóricamente no puede hablar y sólo surge para rememorar un pasado que dio sentido a toda su vida. Por tanto, la Historia adquiere densidad en la vida particular de una persona y el pasado posee mayor autenticidad que un presente de simulacros. En este caso concreto,

el cine más que evocar la Historia –que también- sirve para una reflexión historiográfica sobre la posibilidad de conocimiento del pasado o sobre el registro selectivo de los hechos históricos.