

La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?

History and Cinema: A dangerous liaisons?

Fernando Martínez Gil
Universidad de Castilla-La Mancha

Fecha de recepción: 26.11.2012
Fecha de aceptación: 24.04.2013

RESUMEN

En el pasado la historia y el cine se trataron con recelo e incluso con desprecio. En las dos últimas décadas, sin embargo, la historia del cine ha superado los meros criterios estéticos y ha emprendido la búsqueda de un método que la ha acercado bastante a los planteamientos de la historia sociocultural. Por su parte, la historia ha descubierto al cine no solamente como un recurso didáctico hoy accesible y lleno de posibilidades para recrear y explicar el pasado, sino como un auténtico documento necesario para investigar y comprender el siglo XX. Pero la imagen en movimiento presenta unas características propias que exigen un tratamiento distinto al de los documentos escritos, tanto por parte del profesor que la utiliza en sus clases como por el investigador que se sirve de ella para documentar su trabajo. En las páginas que siguen se realiza un balance historiográfico de la relación entre cine e historia y se ofrecen algunas reflexiones acerca de la evolución, y de las virtudes y limitaciones, de varias formas de entender esa relación: la historia del cine, el documental, el cine histórico, el cine como documento y el cine como agente de la historia.

PALABRAS CLAVE: Historia, Cine, Documental, Cine histórico, Historia cultural.

ABSTRACT

History and cinema dealt with each other distrustfully and even disdainfully in past times. However, during the last two decades the history of film has overcome the mere aesthetic criteria and undertaken the quest of a method that brought itself quite close to the approaches of sociocultural history. History, on its side, has realized that cinema is not only a currently accessible didactic resource, full of possibilities to recreate and explain the past, but also an authentic document that is indispensable to understand the 20th century and to conduct research about it. But the intrinsic characteristics of images in movement demand a different study procedure compared to the written documents, both from the professors that employ them in their lessons and from the researchers that make use of them in order to document their work. In the following pages a historiographical assessment of the relationship between cinema and history is carried out, including some reflections regarding the evolution, virtues and limitations of several ways of understanding this aforementioned relationship: the history of film, the documentary, the historical film, cinema as a document and cinema as an agent of history.

KEY WORDS: History, Cinema, Documentary, Historical Film, Cultural History.

1. HISTORIA Y CINE: DE LAS AMISTADES PELIGROSAS A UN LOVE STORY

Durante décadas el cine y la historia discurrieron por caminos ajenos, ignorándose y, si acaso, intercambiándose alguna mirada cargada de desconfianza, cuando no de descalificación. Diríase que perteneciesen a mundos intelectuales incompatibles y que cualquier intento de diálogo se hubiese considerado, por ambas partes, como unas inconvenientes “liaisons dangereuses”. Si al cine se le reconocía alguna vinculación con el medio académico ésta tenía que pasar necesariamente por la historia del arte, ya que, además de puro entretenimiento, algunas de sus expresiones, sólo las más selectas, aspiraban a alcanzar la categoría de obra artística, de “séptimo arte”, conforme al apelativo que el crítico Riciotto Canudo acuñara a principios del siglo XX. Se cultivaba, sí, una historia del cine, pero basada casi exclusivamente en criterios estéticos, que encumbraba a autores y películas y criticaba a los anteriormente establecidos, que enumeraba los nombres y los títulos de las realizaciones de los cineastas selectos, que trazaba las líneas de una evolución necesaria hacia los cánones consagrados por la modernidad; y todo ello, a menudo, sin más apoyo que el de meros gustos personales, modas o corrientes de opinión predominantes. Por su parte, la historia positivista, hegemónica durante buena parte del siglo pese a la irrupción de diversas corrientes historiográficas innovadoras, decía basarse en textos escritos, los únicos a los que se otorgaba el rango de documentos fiables y rigurosos, por lo que las imágenes quedaban fuera de la consideración de fuentes al negárseles su posible valor documental, siendo relegadas si acaso al papel de simple ilustración que corroboraba las evidencias extraídas de los textos.

Pero ambas disciplinas han evolucionado mucho en los últimos años. Los historiadores del cine se han esforzado en dotar a su trabajo de una teoría y de un método en gran medida homologables con los modelos y técnicas historiográficas; y de la misma forma han ampliado el foco de la investigación abriéndose a criterios económicos, sociológicos, ideológicos y culturales, o sea, históricos. La historia ha superado en parte el positivismo inicial de sus planteamientos y, entendida como el estudio de “la dinámica de las sociedades humanas” (Vilar, 1980: 43), ha ampliado el concepto de fuente a todo vestigio que proporcione información sobre el pasado, lo que incluye como tal desde un paisaje a un objeto artesanal, desde una obra artística a una fotografía y, naturalmente, a la imagen en movimiento. La insistencia de los recientes planes de estudios académicos en la innovación docente ha hecho el resto, en un momento en que el acceso al patrimonio cinematográfico acumulado a lo largo del último siglo se ha democratizado hasta límites insospechados gracias a la difusión del vídeo, el DVD e Internet.

Historia y cine, pues, parecen haber trocado sus antiguos recelos en una “atracción fatal” y, desdeñando “la peligrosidad de sus relaciones”, viven hoy un verdadero *Love Story* en que la pasión les hace olvidar sus diferentes extracciones, sus naturalezas diversas y sus muy divergentes aspiraciones. Así lo demuestra la asombrosa proliferación de títulos que otorga el protagonismo a este binomio amoroso. Y, en previsión de que el mutuo desconocimiento de los, sin embargo, amantes acabe provocando desavenencias irreparables fruto de la decepción, tal vez convenga pararse a reflexionar sobre los pros y los contras, las virtudes y las limitaciones de tal entrega pasional.

Si se me permite llevar más lejos la comparación, el éxito de una relación radica en la aceptación mutua de los diferentes caracteres, sin pretender imponer las expectativas e imperativos propios a los del otro. Así, no se puede pedir a una película ambientada en el

pasado que sea ante todo rigurosa y veraz, sino, en todo caso, verosímil; como tampoco se puede exigir a un libro de historia que sea, por encima de todo, entretenido y ligero. El cine y la historia no pretenden la misma cosa, y las posibilidades, inmensas por otra parte, de su relación fructífera se sustentan en el reconocimiento de su radical diferencia.

La historia intenta aprehender un pasado que ya no existe; y no lo hace reproduciéndolo “tal como era”, como pretendía el positivismo, sino interpretando los vestigios que se han conservado de ese pasado ya desvanecido mediante la aplicación de una metodología transparente y avalada por su rigor. Para llevar a cabo su tarea el historiador se sirve de la crítica textual y de la densidad argumentativa que le proporciona el lenguaje escrito, con su capacidad analítica, sus excursos y citas de autoridad. La historia es, pues, ante todo rigor en su acercamiento a la realidad. Pero no solamente eso. Está obligada a ser creativa.

El cine también remite a la realidad, puesto que la representa o incluso la suplanta. Pero, al ser forzosamente una obra colectiva y un producto comercial que es preciso financiar, el rigor suele supeditarse a la necesidad de amortizar la inversión, por lo que una película debe entretener y satisfacer los gustos y las expectativas de la crítica y del público, de la sociedad a que se dirige; y en virtud de ello el cineasta ha de respetar todo un cúmulo de convenciones que limitan su libertad (los géneros, la censura o la autocensura, los límites de lo mostrable, etcétera) o bien subvertirlas, lo que en determinadas circunstancias también puede favorecer la comercialidad. Todo ello no impide, sin embargo, que en ciertos casos dicho cineasta pueda permitirse ambiciones más nobles, ya sean artísticas, estéticas o expresivas. *That's Entertainment* es el título de un musical clásico que define a la perfección lo que es mayoritariamente el cine. También es, por supuesto, un negocio. Pero no solamente eso. Es también un discurso a través del cual se puede explicar la realidad.

Aun cuando son medios muy diferentes, el cine y la historia también presentan algunas afinidades que permiten puntos de encuentro. Si consideramos a la historia como disciplina académica, puede decirse que ambos nacen en el siglo XIX. El cine irrumpe con fuerza en un momento concreto de la evolución histórica que lo convierte en hijo de la Revolución industrial y en eficaz propagandista de la era del imperio, pues sus primeras imágenes difunden el dominio colonial que Occidente ejerce sobre el resto del mundo. Así, la invención del cronofotógrafo por Étienne Marey en 1882 coincide con la ocupación británica de Egipto, la comercialización de la película de celuloide en 1887 con el jubileo de la reina Victoria, y las primeras proyecciones del cinematógrafo de los Lumière con el comienzo de la guerra en Cuba y la victoria británica en Sudán, a las que seguirán, ya de algún modo registradas en imágenes en movimiento, la guerra de los boers, la rebelión de los boxers en China y la contienda ruso-japonesa. El cine no sólo se hace eco de la Historia, sino que la representa, fabrica Historia; y, más aún, también lo hace de un modo ontológico, pues toda imagen filmada se convierte *ipso facto* en pasado. El cine, en fin, no puede entenderse sin los condicionantes sociales en que se desenvuelve y evoluciona con ellos contribuyendo a alumbrar la sociedad de la imagen, antes escasa y elitista, pero que en el siglo XX se generaliza hasta hacerse omnipresente.

Desde hace más de un siglo, pues, el cine y la historia van de la mano y difícilmente pueden ignorarse. El cine cobra sentido si considera su propia evolución histórica y se sitúa en un contexto más amplio; y cada vez parece más evidente que la comprensión del siglo XX quedaría muy limitada y aún defectuosa si no se tuviera en cuenta al cinematógrafo.

La relación entre la historia y el cine es en sí misma compleja y permite una gran variedad de perspectivas que Emeterio Díez Puertas (2003:11-12) ha desarrollado del siguiente modo: la historia fílmica del cine, el cine en la historia, la historia en el cine, la historia a partir del cine, la teoría de la historiografía cinematográfica, la historia de la historiografía cinematográfica, el cine en la pedagogía de la historia y la pedagogía de la historia del cine.

En este trabajo simplificaré de algún modo esta propuesta al hacer prevalecer mi perspectiva de historiador a secas o, si se prefiere, de un docente e investigador que se pregunta qué le puede ofrecer el cine para una mejor enseñanza y conocimiento de la Historia. Para ello haré un recorrido por la bibliografía más relevante estructurándolo en varios apartados que se corresponden con otras tantas potencialidades del medio analizado: la historia del cine, el cine como recurso didáctico, el cine como documento y el cine como agente histórico. Antes de eso, sin embargo, es un requisito imprescindible hacer algunas consideraciones sobre la imagen como fuente histórica.

2. LA IMAGEN EN MOVIMIENTO, UNA FUENTE HISTÓRICA

En una sugerente síntesis acerca del “uso de la imagen como documento histórico”, el historiador Peter Burke (2001: 16 y ss.) proponía sustituir la idea de fuentes por la de “vestigios” del pasado en el presente, para incluir dentro de esa categoría a los manuscritos y los libros impresos, sí, pero también a los edificios, el mobiliario, el paisaje y diversos tipos de imágenes, como pinturas, estatuas, grabados, fotografías y películas. Las imágenes, además de permitirnos “imaginar” el pasado de un modo más vivo, serían “la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas”.

Una vez aceptada esta premisa, el historiador se topa necesariamente con dos cuestiones a considerar: la multiplicación, incluso saturación, de las imágenes, y el problema de cómo enfrentarse a ellas. Por un lado, la democratización de la imagen a consecuencia, sobre todo, de las dos revoluciones que señala Burke, la aparición de la imagen impresa y la de la imagen fotográfica, a las que habría que añadir la revolución infográfica de la que habla Roman Gubern (1996) en un ensayo que traza la evolución nada menos que “del bisonte a la realidad virtual”. Si en tiempos pasados pudo parecer suficiente la exploración de los textos escritos para, en base a ellos, escribir la historia, hoy en día no son más que una parte de los vestigios de que disponen el ciudadano y el historiador para tratar de comprender la realidad que los envuelve, sea el presente, o el pasado siempre en conexión con ese presente; al tiempo que el lenguaje escrito ya no es la única opción que tiene el historiador para explicar, enseñar y difundir el resultado de sus investigaciones. El universo Guttenberg ha explotado y los archivos, antes tranquilos camposantos para el exclusivo uso del historiador profesional, hoy están por todas partes, desafiando las viejas formas de hacer y de entender la historia.

Por otro lado, el uso de la imagen como fuente histórica requiere de nuevos entrenamientos que partan de la comprensión teórica y de las particularidades hermenéuticas que son propias de las fuentes de representación visual. Hace unas décadas escribió Pierre Vilar que “la historia debe enseñarnos, en primer lugar, a leer un periódico” (1980: 12). Hoy habría que añadir a esta genial y sencilla definición que también debería enseñarnos a ver y escuchar un telediario, a ver una película. Y esta aspiración, a todas luces necesaria en nuestro mundo global de la información, no es de ningún modo baladí, puesto que el bombardeo de imágenes al que nos somete nuestro entorno no nos dota de los instrumentos adecuados para consumirlas y digerirlas con crítico distanciamiento. Todo lo contrario: al analfabetismo convencional ha sucedido una sociedad aquejada en altas dosis de analfabetismo audiovisual, por cuanto consume inermemente infinitas imágenes que de forma más o menos inconsciente van imponiendo su versión de la realidad hasta suplantarla con una metarrealidad todopoderosa y omnipresente, terreno abonado para los “discursos únicos”, los “grandes hermanos” y democracias petrificadas en el formalismo inmóvil de sus constituciones. Frases tópicas como aquella de “una imagen vale más que mil palabras”,

aun pronunciada por quienes quieren defender el valor de las representaciones visuales, no hacen más que desarmar la crítica al inducir a la confusión de una imagen con la realidad. Muy al contrario, una imagen dice lo que quien la ha elaborado, sea un pintor, un fotógrafo o un cineasta, ha querido que dijera; es siempre una interpretación, o manipulación, según se quiera, de esa realidad. De ahí la necesidad de que el receptor sea capaz de detectar el artificio con que toda imagen (una pintura, una fotografía), y todo discurso confeccionado con imágenes (un informativo, un documental, una película), reconstruyen o representan una parcela del mundo real, para a continuación decodificarlos y someterlos al imperio de la crítica. Llegamos así a la noción fundamental de “representación” (Chartier, 1992). Una imagen es una “representación o reproducción de un objeto o de una figura”, aunque también puede ser entendida como “la representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos”. Desde hace tiempo la Historia se viene interesando por las representaciones colectivas, ya se denominen mentalidades, imaginario o propiamente representaciones, las que, por ejemplo, se desenvuelven en el escenario social, en la forma de un espectáculo o ceremonia, con vías a la persuasión política o social (Elias, 1993; Burke, 1995) La historia, en suma, se ocupa de las representaciones, sean ceremoniales, plásticas o mentales; y el cine es en sí mismo una representación, tanto visual como mental, pues en las películas pueden descubrirse los imaginarios latentes en la sociedad que las creó y las consumió. Aún las imágenes tomadas de la realidad (noticiarios, documentales) deben ser entendidas como representaciones, lo que desdibuja los límites que las separan de las películas de ficción, que, en todo caso, serían la representación de otra representación.

Los docentes e historiadores fascinados por el cine han de comenzar, así, por contrarrestar los estragos causados por tópicos como el ya citado de que “una imagen vale más que mil palabras”. Las palabras en historia valen tanto como las imágenes, siempre que se apoyen en una previa e imprescindible crítica textual; y las imágenes también pueden estar a su altura, pero siempre que se las utilice con un conocimiento suficiente de sus especificidades y tras haberlas pasado por el tamiz del análisis crítico. En una obra pionera en España ha estudiado el profesor Ángel Luis Hueso (1983 y 1998) la evolución del siglo XX a través del cine, utilizando a éste como testimonio de la sociedad política, de la economía, el arte y la literatura. Antes de poner en relación las películas con los hechos históricos, sin embargo, realiza la necesaria “aproximación al mundo del cine” y al hecho cinematográfico desde la diversidad de perspectivas que le son propias, es decir, su condición de industria, de medio de comunicación, lenguaje, obra de arte, diversión y testimonio social. Esta complejidad hace del cine una fuente apasionante, pero de no sencillo uso metodológico. Porque además requiere atender a su lenguaje o estructura discursiva, o sea, los condicionamientos técnicos que revelan su retórica, tales como la escala, angulación, iluminación, montaje, relación de la imagen con los códigos sonoros, trucajes, convenciones narrativas, etcétera. Y todavía más, es esencial la “crítica de los condicionamientos sociales”: porque el cine es una obra colectiva en la que no sólo cuenta el director, sino las entretejidas aportaciones de guionistas, productores, actores, directores artísticos y demás colaboradores del equipo técnico. Ni siquiera aquí se acaba el previo análisis crítico que requiere su consideración como fuente, pues una película cobra significado cuando es consumida, y de ahí que hayan de valorarse las reacciones de la censura (o, en ausencia de ésta, la autocensura, o sea, los límites de lo decible y de lo representable), de la crítica y sobre todo del público, de la sociedad a la que se dirige y con la que dialoga. No es lo mismo si una película pasa desapercibida, provoca polémicas o concita la aprobación unánime con un gran éxito de taquilla. E incluso cabría hablar de sociedades, ya que un mismo filme puede ser leído de distinto modo por públicos diferentes, sea porque pertenecen a contextos socioculturales diversos o a diversas épocas. Dicho

de otro modo, una película puede ser interpretada conforme a determinadas claves en el momento de su estreno y sugerir asociaciones completamente ajenas a su contexto original en una hipotética reposición que se produjese años después. Recuérdese, por ejemplo, el caso de *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940) en su aparición previa a la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y en su estreno en España en los albores de nuestra democracia, después de varias décadas de prohibición franquista.

Una vez realizado este análisis de un “texto fílmico” en toda la complejidad que lo envuelve, el historiador ya se encuentra en disposición de utilizarlo como un auténtico documento que sin duda enriquecerá su conocimiento y comprensión de la historia. Naturalmente el cine es todavía un medio muy joven que no estaba presente ni en la Edad Media ni en la Moderna, pero, tal como concluye Ángel Luis Hueso después de su exploración crítica y metodológica, “no podremos entender nuestro siglo si nos falta la visión cinematográfica de él” (1998: 39).

3. LA HISTORIA DEL CINE: DE LA HISTORIA DEL ARTE A LA HISTORIA SOCIOCULTURAL

Una fuente histórica, cualquiera que sea su naturaleza, solamente puede ser interrogada de forma correcta y fiable si se la conoce por dentro, si se es consciente de sus especificidades, sus posibilidades y limitaciones. No basta, sin embargo, contentarse con su dimensión sincrónica y contextualizadora; es preciso también situarla diacrónicamente. Lo que quiero decir es que un historiador no ha de saber sólo mucha historia; ha de conocer de forma suficiente la historia del cine si es que piensa utilizar las películas como documentos que sustenten su investigación o su enseñanza. En caso contrario, lo que interpreta como un condicionamiento político o social en un momento determinado podría responder más bien a una convención de género o al normal desarrollo de la teoría y narrativa cinematográficas.

Como ya se ha apuntado, las primeras historias del cine se limitaban al criterio estético-artístico y a menudo se agotaban en enumeraciones de obras y autores, si bien organizándolos en movimientos y corrientes, por lo general ligados a los cines nacionales, a los estudios de Hollywood, los géneros o al *star system*. La teoría del autor auspiciada por los redactores de *Cahiers du Cinéma* no hizo sino reforzar este modo de entender la historia del cine atribuyendo la plena responsabilidad sobre los resultados de una obra filmada a una sola figura, la del director, al que se podía encumbrar a la categoría de “autor” o encasillar en la más modesta de “artesano”.

Aún así, tales historias del cine siguen siendo muy valiosas y referencias obligadas para todo aquel que quiera introducirse en el tema, habida cuenta de su concepción globalizadora y su planteamiento historicista. Reconózcanlo o no, las investigaciones más recientes son deudoras de las aportaciones clásicas de Georges Sadoul (1946-1975), Jean Mitry (1967-1980) o Lewis Jacobs (1939); y, en lo que respecta al caso español, de las obras de Juan Antonio Cabero (1949), Carlos Fernández Cuenca (1948-1950) y Fernando Méndez-Leite (1965).

Los historiadores del cine sentirían más tarde la necesidad de un método, de definir sus objetivos y el alcance de su disciplina. Como ha escrito una especialista, “hay que pasar a la acción e intentar definir los métodos que permitan realizar una buena historia del cine” (Lagny, 1997: 25). En su *Teoría y práctica de la historia del cine*, a propósito del caso americano, Allen y Gomery (1985) proponen una historia en varios niveles, que iría de la historia estética y de las técnicas a la historia económica y social. Por su parte, Michele Lagny empieza por una historia de los filmes y de las realidades técnico-económicas para llegar a la práctica socio-cultural. Si se entiende una película como producto cultural, no

basta estudiar las obras maestras y los autores excelsos; toda manifestación fílmica es susceptible de análisis. Pero tampoco es suficiente el examen aislado de un producto; por el contrario, ha de considerarse en “las complejas relaciones que mantiene con el conjunto de prácticas sociales de orden cultural, económico o institucional”. En otras palabras, “toda historia que trate del cine debe tener en cuenta su importancia en un sistema más amplio que el del cine” (Lagny, 1997: 206 y 284). La insistencia del enfoque socio-cultural en las prácticas, en fin, implica la comprensión de la obra no en el exclusivo ámbito de la creación, que muchas veces se identifica con la genialidad, sino en el de su circulación, articulada en el trinomio producción-mediación-consumo. El primero de los términos otorga protagonismo a los condicionantes económico-sociales y tecnológicos de la elaboración de una película, el segundo a los canales de distribución y a las salas de exhibición, y el tercero al público, a quien, en definitiva, se dirige la obra de arte-producto cultural. Cabría resumir todo el proceso en unas pocas preguntas concatenadas: ¿quién y cómo hace las películas?, ¿cómo se difunden?, ¿quién las ve?, ¿qué dicen esas películas de la sociedad que las produce y las consume?

Para ello, claro está, se requiere una gran variedad de fuentes y el trabajo del historiador ya no se limita al visionado de películas. Un estudio que reflexiona sobre la relación entre las producciones audiovisuales y el cambio social, a la vez que desplaza el foco de interés de la película como obra cerrada a la práctica cultural, o sea, al consumo y al protagonismo del espectador, es el que Pierre Sorlin ha dedicado a la historia social comparativa de los cines y sociedades europeas entre 1939 y 1990, décadas en que ir al cine era una de las prácticas culturales más importantes, antes de que diversos factores modificasen y dieran más opciones a las formas de consumo. El trabajo de Sorlin se basa en la idea de que las películas no son la realidad, pero reflejan, de forma más o menos distorsionada, aspectos de la sociedad que los produce (Sorlin, 1996: 23).

En España también han sido superadas las viejas historias cinéfilas y positivistas, y ello desde diferentes orientaciones. En el prólogo a la *Historia del cine español* de la editorial Cátedra (Gubern y otros, 2000:17) afirma Roman Gubern que “los textos son producidos por unos sujetos inmersos en una evolución sociocultural –sus contextos– y que esta evolución está inscrita en tales textos, aún siendo dispares y personalizados, y puede por ello ser leída en su textualidad”. Y en la *Historia General del Cine* de la misma editorial, en 12 volúmenes, los prologuistas Jenaro Talens y Santos Zunzunegui optan por una historia que se construye como relato, o sea, una historia narración que “dé cuenta de la complejidad del desarrollo de la multiplicidad de facetas, de los diferentes aspectos y de la disparidad de ritmos que componen ese conjunto inconexo de hechos cinematográficos al que otorga sentido, inscribiéndolos en una trama que permita avanzar una explicación de su devenir” (Talens y Zunzunegui, 1998: 36). El desarrollo de la obra responde a esta complejidad de planteamientos y en ella encontramos, ciñéndonos al primer volumen, trabajos dedicados a los cauces de difusión del cinematógrafo, la formación de una industria y su lucha por los mercados, el público de los orígenes o los primeros modelos temáticos y modos de representación. Emilio C. García Fernández, en su análisis del cine español entre 1896 y 1939, complementa la semblanza histórica con un estudio de la legislación que le ha afectado y de los mecanismos de circulación articulados en las fases clásicas de producción, distribución y exhibición (García Fernández, 2002).

Unos autores ofrecen propuestas desde la lingüística, la semiología o el análisis del discurso; otros examinan las estructuras institucionales, jurídicas y económicas; y no faltan los que se reconocen como historiadores sociales y culturales. Un ejemplo muy sugerente de las nuevas sendas que en nuestro país hoy siguen los historiadores del cine es la bien estructurada compilación de trabajos a que su autor, Emeterio Díez Puertas, da precisamente

el título de *Historia social del cine en España* (2003). Desde su punto de vista materialista, el cine es un producto de la sociedad y las relaciones sociales se manifiestan en prácticas que están reguladas por el trabajo, los usos y el lenguaje, y que se corresponden con estas tres grandes líneas de la historia social del cine: su estructura económica, sus usos socio-políticos y su lenguaje. En relación a la primera de las variantes aborda el autor temas como el precio de la entrada de cine, las crisis de producción del cine español, los pactos proteccionistas, la dependencia tecnológica, las políticas cinematográficas o la situación laboral de los actores. La censura y propaganda son dos piezas fundamentales de los usos sociales del cine, mientras que en lo referente al lenguaje se ocupa del trasvase entre el cine y otros territorios culturales, como los espectáculos y la literatura. También dentro de esta corriente podemos incluir algunos de los libros coordinados por los profesores Montero y Cabeza, uno de los cuales lleva el subtítulo de *Estudios de historia social del cine* (Montero y Cabeza, 2005) y se divide en tres partes bien delimitadas: gentes que van al cine, cómo influye el cine y las sociedades que presenta el cine. En el dedicado a la representación cinematográfica de las ideas y movimientos sociales, los autores participantes parten de la base de que el cine explica una sociedad y a la vez influye sobre ella (Cabeza y Rodríguez, 2004). Justo cuando se redactaban estas líneas aparecía en el mercado la primera historia del cine español desde la perspectiva de la historia cultural entendida como “la parte de la historia dedicada a observar los procesos de cambio social a través de los productos culturales” (Benet, 2012: 15). En su introducción defiende el autor la idea de que “el cine refleja nuestra sociedad y, a partir de ella, los valores, las ideas, los iconos, las visiones del mundo y las fantasías que han servido para reconocernos. Y, por supuesto, los acontecimientos históricos, las resistencias y los traumas producidos por la incorporación de España a la senda de la modernidad”, proceso que sirve al relato de principal tesis articuladora. Claro que en este empeño no bastan los métodos del historiador: “También son necesarios la reflexión sobre el estilo y las formas expresivas, el conocimiento de los formatos, el estudio de los procesos industriales y los contextos de recepción que permiten entender precisamente el papel documental de las imágenes”.

Una última tendencia que cabe reseñar es la que se refiere a la dimensión patrimonial del cine, desde la que se han impulsado líneas de investigación muy fructíferas. Aparte las que se dedican a las técnicas de conservación y restauración, la más prolífica es la que podríamos denominar “arqueología del cine”, que no sólo ha corregido errores muy arraigados en nuestra historiografía, como el de que la *Salida de misa de la Virgen del Pilar* (Eduardo Jimeno, 1899) había sido la primera película española (Letamendi y Seguin, 1998), sino que ha esclarecido importantes aspectos de los orígenes del cinematógrafo en España, recuperando títulos y desconocidos pioneros, y al tiempo dando cuenta de lo irremediabilmente perdido. Entre los resultados merecen resaltarse algunos importantes trabajos regionales y de conjunto (Martínez, 1992; Letamendi Gárate y Ruiz Álvarez, 1996; Letamendi y Seguin, 2000; González López, 2004), así como las primeras puestas en común (De la Madrid, 1997; Sáiz Viadero, 2005) que muestran la pérdida de las perspectivas globales de antaño, cargadas de errores, en aras de una necesaria fragmentación que pronto pueda dar pie a síntesis más precisas y basadas en el conjunto del patrimonio y no sólo en obras selectas.

4. UN RECURSO DIDÁCTICO: EL DOCUMENTAL

Poco diferencia hoy, pues, al historiador del cine del historiador socio-cultural, tanto en sus métodos como en sus objetivos. Recuperemos ahora la perspectiva del historiador

y el docente que se valen del cine para la explicación y comprensión del contenido de la disciplina histórica. Como poco, el cine puede interesarles como eficaz y atractivo recurso didáctico. Ahora bien, cabría preguntarse de partida: ¿qué cine puede ser útil para el conocimiento de la Historia? Una primera respuesta, si bien parcial como se comprobará más adelante, podría ser la siguiente: el cine documental, pues siempre será más riguroso que el de ficción y sus imágenes están tomadas directamente de la realidad. Precisamente el cinematógrafo nació como un invento científico que pretendía reproducir el movimiento y captar la realidad tal cual era, o sea, documentarla. El que contempla con atención cualquiera de las vistas filmadas por Lumière o sus operadores en los últimos años del siglo XIX no puede sustraerse a la fascinación de estar penetrando la opacidad del tiempo y capturando de forma harto mágica “fragmentos de realidad” pertenecientes a un pasado desaparecido. En un único plano de duración inferior al minuto, sin montaje ni apenas artificios, vemos discurrir la vida, o su apariencia real, de forma más precisa que la mejor pintura y con mayor viveza que cualquier fotografía, ya sea documentando una acción (la salida de una fábrica, la llegada de un tren) o un paisaje urbano repleto de transeúntes y carruajes, en escenas dinámicas que muestran rostros, gestos, modas, tecnologías, hábitos sociales, desarrollos urbanos... Se dice que los Lumière inauguraron, dentro de la historia del cine, la corriente que une sus “vistas del natural” con el documental y, más adelante, con los movimientos realistas y los verismos cinematográficos (Armes, 1976). Vistas y pequeños reportajes fueron luego montados en los noticiarios (Pathé, Gaumont, Éclair), que durante décadas, y convenientemente moldeados por la propaganda, serían los periódicos visuales de las masas, tanto en regímenes totalitarios (UFA en la Alemania nazi, Luce en la Italia fascista, No-Do en la España de Franco) como en los democráticos (Movietone, Paramount, The March of Time).

Aunque pueden señalarse algunos antecedentes, el documental nació al tiempo que el término que sirvió para designarlo, cuando, en los años 20, el británico John Grierson lo aplicó a *Nanouk el esquimal* (1920-1922) y a *Moana* (1925), las pioneras películas de Robert Flaherty que dieron carta de nacimiento al documental etnológico. También el soviético Dziga Vertov contribuyó a la construcción teórica del documental con su revolucionaria fórmula del “cine-ojo”. Muy pronto comenzó a diversificarse mostrando sus infinitas posibilidades: el poema visual (Joris Ivens), la experimentación vanguardista (Alberto Cavalcanti, Walter Rüttmann), la denuncia (Jean Vigo, Luis Buñuel, Joris Ivens) o la pedagogía social (Grierson y la escuela documentalista británica, Pare Lorentz y la difusión del New Deal en Norteamérica), o, en fin, el despliegue de su enorme potencial propagandístico (Leni Riefenstahl y *El triunfo de la voluntad*). La Segunda Guerra Mundial, como no podía ser de otro modo, impulsó el desarrollo de esta última tendencia, sobre todo en Alemania (los filmes bélicos de Fritz Hippler) y en los Estados Unidos, donde reputados cineastas como John Ford, John Huston, William Wyler o Frank Capra (la serie *Why We Flight*, 1942-1945) contribuyeron al esfuerzo bélico desde la práctica de su oficio.

El sonido dotó al documental de una mayor inmediatez y amplificó la sensación de realismo; la televisión le brindó una libertad sin precedentes por medio de novedosos y más directos estilos de expresión audiovisual; y la ligereza y versatilidad de los equipos de filmación lo liberaron del discurso cerrado del narrador omnisciente y propiciaron la expresión de diversas voces que hablaban directamente a la cámara. Y todo ello hizo posible lo que en América se conoció como “direct cinema” y en Francia el “cinéma-verité”, cines de una inusitada vocación realista y que han hecho posible la complejidad y contraposición de discursos que están en la base de toda realidad. Documentales de cariz etnológico (Jean Rouch), científico (Jacques Cousteau), ecológico (*Una verdad incómoda*), cultural (*Woodstock*, *Ser y tener*), artístico (*El misterio Picasso*), sociológico (*Crónica de un*

verano), religioso (*El gran silencio*) político (*La hora de los hornos*, *La batalla de Chile*) y de recuperación de la memoria (*Memoria de los campos*, *Shoah*)... todos son susceptibles de despertar el interés del profesor y del historiador. Frecuentemente relegados a la pequeña pantalla, hoy han conseguido, sin embargo, atrapar la atención del público y algunos títulos logran competir con la ficción por los éxitos de taquilla (recuérdese el caso de Michael Moore).

En España, una vez superado el autocrático dominio del noticiario No-Do (1943-1981), que supuestamente ponía el mundo “al alcance de todos los españoles”, el género documental, que había dado sus mejores frutos en la guerra civil, fue un importante instrumento de recuperación de la memoria (los filmes de Martín Patino, *La vieja memoria*, *Por qué perdimos la guerra*, *Los niños de Rusia*), y hoy continúa siendo un activo y creativo *histor* (en el original sentido griego, o sea, testigo) de las transformaciones de nuestro tiempo (*En construcción*, *El cielo gira*), los problemas sociales (*En la espalda del mundo*), y los conflictos políticos, sea nacionales (*La pelota vasca*) o internacionales (*Fahrenheit 9/11*, *Invierno en Bagdad*).

El historiador, además, dispone hoy de una alternativa para canalizar el discurso resultado de sus investigaciones, esto es, la posibilidad de explicar sus tesis por medio del filme de montaje, en el que se combinan filmaciones *ad hoc* y materiales de archivo, tanto películas como mapas, fotografías fijas, carteles, periódicos, gráficos, etcétera, siempre con una intención didáctica o ensayística. Como ha escrito José Enrique Monterde, el filme de montaje es un territorio privilegiado para el ensayo historiográfico y “uno de los epicentros del cine histórico” (Monterde, 1986: 171).

Para un buen uso del documental como recurso didáctico de la historia es imprescindible realizar previamente un acercamiento a su historia y su naturaleza. Respecto a la primera es muy esclarecedora la brillante exposición en que Eric Barnouw (1996) traza en forma diacrónica los desarrollos del género documental en sus distintas potencialidades: como explorador, reportero, pintor, abogado, fiscal, poeta, cronista, observador, e incluso guerrillero y agente catalizador. Desde otra perspectiva, María Antonia Paz y Julio Montero (Paz y Montero, 2002) estudian su evolución integrándolo en el marco más amplio del cine informativo, incluyendo pues a los noticiarios y al sentido informativo del cine de ficción, un cine persuasivo, movilizador y propagandista que no sólo refleja de algún modo la realidad, que no sólo la manipula, sino que la contribuye a crear. Y desde un punto de vista práctico es inapreciable la reciente antología que lleva por título *100 documentales para explicar la historia* (Caparrós, Crusells y Mambona, 2010), con una amplia selección comentada de los documentales más señeros en la historia del género, incluyendo una amplia representación de títulos hispanos. También contamos con destacables estudios del No-Do (Rodríguez, 1999; Tranche y Sánchez-Biosca, 2000; Rodríguez, 2008) que señalan el camino a seguir en la explotación de una fuente de primer rango para el conocimiento del período franquista.

Ahora bien, también es preciso conocer la naturaleza propia del documental, sus aspectos teóricos y metodológicos, así como las maneras específicas en que, más que captar, representa la realidad (Nichols, 1997). Por muy auténticas que las imágenes parezcan, en efecto, sería un error identificarlas con la realidad que representan. En primer lugar, y aunque parezca obvio, hay que ser conscientes de que las imágenes son un artificio, una ilusión de realidad, por cuanto se trata más bien de fotos fijas y puestas en serie a las que sólo la persistencia retiniana o, mejor, el efecto *phi* que obra en nuestro cerebro otorgan la apariencia de un movimiento real. Pero es que además nunca estamos ante una realidad objetivamente filmada, ni siquiera en las virginales vistas de los Lumière, porque sus operadores, incapaces de aprehender la totalidad de lo real, imbuyeron a sus imágenes de subjetivismo, y por tanto las sometieron a manipulación, al seleccionar una perspectiva,

un foco de atención preciso (un campo visual y no otro entre todos los posibles) y una acción fragmentada en un momento determinado del fluir temporal. Ni que decir tiene que la introducción y perfeccionamiento del montaje, así como de la banda sonora, procuraron al documentalista los poderes demiúrgicos que le permitieron reconstruir, modificar e incluso inventar la realidad. La selección y el montaje implican claramente la construcción de un discurso retórico tendente a la presentación de una realidad altamente verosímil, pues tanta fuerza persuasiva tienen las imágenes, pero que el historiador deberá interpretar más bien como una versión interesada o, como la ha denominado un autor, “un metalenguaje de la realidad” (Monterde, 1983: 209).

Teniendo esto en cuenta, y que en los últimos tiempos se han desdibujado bastante las fronteras entre la realidad y la ficción (docudramas, falsos documentales), es necesario concluir este apartado reconociendo que no es tanta la diferencia entre ambas. El cine de ficción es claramente una representación, pero, como se ha visto, el documental también lo es. Lo que nos debe llevar a una doble consideración: por una parte, el documental es muy válido como recurso didáctico siempre que no se confunda con un documento objetivo al modo que lo entendía el positivismo, por lo que su utilización requiere una previa y rigurosa crítica; y en segundo lugar, tal vez el cine de ficción, no tan alejado como se pretendía de la supuesta autenticidad documental, puede ser un instrumento igualmente útil, sin perder de vista, claro está, que también él, y de forma más evidente, es una representación de una pretendida realidad o, como ya se dijo, la representación de una representación.

5. UN RECURSO DIDÁCTICO: EL CINE HISTÓRICO

Si el historiador y el docente vencen el prejuicio contra la ficción y no renuncian al uso de las representaciones cinematográficas como recursos didácticos vuelve a plantearse un nuevo interrogante: ¿qué tipo de cine ficcional les será verdaderamente útil para el mejor conocimiento y enseñanza de la historia? Y la respuesta inmediata, también en este caso incompleta, pudiera ser: el llamado cine histórico, pues es el que tiene por objeto recrear el pasado y representar hechos y personajes históricos.

Si la historia ha tardado mucho tiempo en descubrir al cine, éste se sirvió de aquella desde sus primeros balbucesos. Ya en 1895, un año antes del nacimiento oficial del cinematógrafo, la compañía Edison representó ante la cámara la ejecución de María Estuardo; en 1897 los Lumière revivieron en la pantalla a Robespierre, Marat, Nerón o al mismo Cristo; y Méliès reconstruyó el célebre *affaire Dreyfus*. Pocos años después, en los *films d'art*, el cine histórico sirvió de coartada de calidad para atraer a la burguesía que despreciaba al nuevo medio como una mera atracción de feria (*El asesinato del duque de Guisa*, 1908); y en Italia, y luego en América, la historia proporcionó al cine la grandeza y espectacularidad que lo consolidaron como espectáculo de masas (*Cabiria*, 1914; *El nacimiento de una nación*, 1915). “El cine, a pesar de su juventud –declaró David W. Griffith, uno de los creadores de su lenguaje–, tiene perspectivas ilimitadas y posibilidades infinitas. Posee el mundo entero como escena y el tiempo sin fin como límite”. En Hollywood el cine histórico se sometió al sistema de los estudios, al *star system* y a las convenciones de los géneros, lo que, por lo general, propició películas de escaso rigor y subordinadas a la espectacularidad, a las exigencias de las estrellas y a las historias de amor con final feliz. Gran Bretaña, por el contrario, convirtió en distintivo de su marca las cuidadas reconstrucciones del pasado, si bien primando siempre a los grandes personajes y a determinadas épocas (el teatro histórico de Shakespeare, el período Tudor).

El cine histórico, lejos de ser un género, es una especie de cajón de sastre. A lo largo de un siglo ha servido para canalizar discursos conservadores, nacionalistas, “des-

ideologizadores”, colonialistas, disidentes, revolucionarios, ya legitimando al presente en función del pasado o bien cuestionándolo. También se ha mimetizado en los más diversos géneros, desde el melodrama al cine de aventuras, del fantástico al western (Laborda, 2010). Ya puede tratar de acontecimientos y personajes realmente históricos, por lo general sometidos a un tratamiento “bigger than life”, ya de una historia humana ambientada en el pasado (el llamado “filme de época”) o una adaptación literaria. En términos restrictivos, el filme histórico sería, en palabras de Frederic Vitoux, “aquel donde la historia se hace problema, donde ella es el tema mismo del filme y no el fondo de una intriga transponible a cualquier otro contexto” (cit. Monterde, 1986: 69). Sin embargo, también podría definirse con más amplitud como todo aquel que es capaz de enseñarnos algo del pasado. Así, podría ser útil la siguiente distinción: la historia como drama, la historia como marco y la historia como ensayo.

El interés por la aplicación del cine a la didáctica de la historia es un fenómeno bastante reciente y coincide con la revolución tecnológica que, gracias al vídeo, facilitó el acceso a las películas e hizo posible su uso en el aula. En la década de los 80 del siglo pasado se inscriben las pioneras propuestas que aún predicaban en el desierto, pues si bien pronto encontraron adeptos entre los profesores de primaria y secundaria, tardaron en ganarse el respeto de universitarios e historiadores profesionales (Flores Auñón, 1982; Porter I Moix, 1983; Pablo Pons, 1986; Fernández Sebastián, 1989). Contribuyó a desbrozar el terreno sobre todo la obra sistemática y teóricamente bien armada de José Enrique Monterde, que delimitó muy bien el tema en cuestión dentro de un triángulo cuyos vértices son *Cine*, *historia* y *enseñanza* (Monterde, 1986). En ella consideraba el filme como reflejo de la sociedad y como discurso histórico, paso previo para plantearse su aplicación didáctica, sobre la cual daba unas pautas precisas a partir de la experiencia del colectivo *Drac Magic* (ciclos para estudiantes, cursillos para profesores, fichas de trabajo, información videográfica). El propio autor actualizó años más tarde su propuesta inicial y la llevó aún más al terreno de la práctica, analizando las diferentes estrategias del cine histórico a través del estudio pormenorizado de una selección de películas aplicables a la didáctica de la historia (Monterde, Selva y Solá, 2001). Mientras tanto las relaciones entre historia y cine se habían nutrido de un bagaje metodológico cada vez más elaborado y proveniente tanto del exterior (Ferro, Sorlin, Jackson) como de historiadores españoles que, conscientes de la relevancia del cine, también se preocuparon de ofrecer sus propuestas de docencia e investigación (Caparrós Lera, 1997b).

No obstante, la contribución más decisiva para una crítica valoración del cine histórico como recurso didáctico y como fuente de conocimiento histórico ha sido la del profesor norteamericano Robert A. Rosenstone, que no sólo ha reivindicado la capacidad del cine para representar y explicar la historia, sino que ha invitado a los historiadores a que reflexionen sobre el desafío que el cine supone a nuestra idea de la historia (Rosenstone, 1995 y 1997).

También aquí habría que partir de la diferente naturaleza de ambos medios, cada uno de los cuales presenta virtudes y limitaciones, por lo que no se les pueden aplicar los mismos criterios. En lo que respecta a las representaciones de la historia que ofrece el cine son de valorar, en primer lugar, su fuerza visual y su poderosa sensación de realismo, así como su inmediatez al ser siempre las películas, incluidas las ambientadas en un pasado, conjugadas en presente. Ello favorece una experiencia mucho más viva de la historia y le confiere un poder motivador que lleva a contrastar la supuesta verdad que contiene el relato fílmico con la que proporcionan otros discursos, esencialmente los historiográficos que vehicula el lenguaje escrito, una contrastación que ejercita necesariamente el sentido crítico. El cine exige, además, una mirada totalizadora que muestra una realidad en su conjunto, sin la

abstracta separación de niveles a que nos tienen acostumbrados los libros de historia. La economía, sociedad, religión, mentalidades y cultura material están indisolublemente unidas en la pantalla y han de ser representadas simultáneamente y sin permitirse ambigüedades. En el discurso de los historiadores basta obviar las lagunas de conocimiento, pero en el cine hay que mostrarlo todo, desde la vestimenta al calzado, desde el mobiliario a la gestualidad, y para ello no cabe en muchos casos más que la opción de interpretar y de inventar. El rigor y la documentación que este trabajo requiere revelan la profesionalidad y calidad de una figura esencial en esta clase de filmes, la del director artístico. Su contribución es también decisiva en otra de las capacidades y retos que son propios del lenguaje audiovisual: la de reconstruir las maneras y los gestos, los sonidos de la historia (el silencio preindustrial, el lenguaje de las campanas, los tonos de voz y lenguajes del pasado, las canciones y músicas, la mezcla de ruidos y gritos humanos a la manera de aquellas composiciones musicales, “les cris de Paris” o de Londres), las luces del pasado (los violentos claroscuros de los interiores, la tenue iluminación de las velas que Stanley Kubrick experimentó en *Barry Lindon* (1975) usando una película de sensibilidad especial) e incluso los colores que dominaban en una época determinada. Para ello el director de la fotografía parte a menudo del patrimonio pictórico, aun a sabiendas de que una pintura tampoco puede confundirse con la realidad, ya que no es más que una interpretación de la misma. El resultado ya no son los ingenuos cuadros vivientes que imitaban la pintura historicista sino fascinantes mundos, si no veraces, sí extraordinariamente verosímiles.

Esta diferenciación obliga a considerar la otra cara de la moneda y lleva a un primer plano la advertencia de que el cine histórico nunca puede suplir a la historia escrita, de que el cine por sí solo no es capaz de enseñar historia. Una película, por lo general, presenta la historia como una narración cerrada, con su nudo, desarrollo y desenlace; la imbuje de una fuerte carga dramática, llena de emociones, aventuras y heroísmo; y extrae de ella un mensaje moral, a menudo en términos tranquilizadores de progreso. También suele ser cautiva de la necesidad de imágenes concretas, por lo que difícilmente puede expresar abstracciones y aseveraciones generales sobre la evolución histórica. Por un lado ha de recurrir a la sinécdoque, o sea, a individualizar los procesos históricos en las experiencias personales de sus protagonistas, de cuyas pasiones y sentimientos parece depender el devenir de los acontecimientos, elevándose al rango de cuasi leyes generales que rigen la historia. De otra parte, el lenguaje audiovisual ha de recurrir forzosamente a la condensación, a la síntesis y a la simbolización, por lo que no se le puede pedir que reproduzca una verdad literal y exacta (de lo que tampoco es capaz la historia escrita, a no ser que retrocedamos a postulados positivistas), sino que alcance una verificable, documentable y sostenible verosimilitud, en la que importan menos los hechos aislados (puntuales inexactitudes y anacronismos) que el significado global de los acontecimientos que se transmiten (Rosenstone, 1995: 16).

Ahora bien, existen en la historia del cine estrategias que, superando los modelos más convencionales del cine histórico, han conseguido paliar algunas de sus limitaciones. Desde los tiempos del cine soviético ha habido cineastas que han evitado el individualismo dando protagonismo a las masas (las películas de Eisenstein, los cines anticolonialistas de Sanjinés o Diegues) o elaborando películas corales (*La Marsellesa* de Jean Renoir); otros han huido del espectáculo y del dramatismo y, por tanto, de la identificación emotiva, por medio de un distanciamiento brechtiano que disminuye el poder de fascinación que el cine posee y devuelve al espectador la capacidad de posicionarse racionalmente ante los mensajes que recibe (las películas históricas de Rossellini, el *Wynstanley* de Brownlow y Mollo); y hay quienes han dinamitado la sensación de realismo para no hacer olvidar que siempre estamos frente a una representación que interpreta pero no pretende usurpar ni monopolizar la comprensión del pasado. Otras estrategias de acercamiento a la historia han

empleado incluso el anacronismo como recurso creativo (*Culloden*, de Peter Watkins), han puesto en evidencia la estrecha dependencia entre pasado y presente (*La Commune*, del propio Watkins) o han elaborado discursos complejos, abiertos y debatibles con la misma densidad intelectual que a priori sólo podría encontrarse en los ensayos históricos. Pocas monografías escritas, por ejemplo, contienen una reflexión tan profunda sobre el cambio histórico como *El Gatopardo* (1963) de Luchino Visconti. Y en fin, frente a los discursos dominantes del imperialismo occidental, de cuya mano dio el cine sus primeros pasos, cineastas del antes llamado “tercer mundo” han reescrito sus propias historias proponiendo contra-verdades, contra-narrativas anticolonialistas y antieurocéntricas, para lo que no han dudado en superar “las convenciones de realismo dramático en favor de modos y estrategias como lo carnavalesco, lo antropófago, el realismo mágico, la modernidad reflexiva y la posmodernidad resistente” (Shohat y Stam, 2002: 282). Tantas son las vías exploradas en las últimas décadas por el cine histórico que, en efecto, como sostiene Rosenstone, “obligan a una revisión de lo que entendemos por historia” (Rosenstone, 1997: 48-49).

Hoy buena parte de ese cine histórico que antes era tan difícil conocer directamente es accesible de un modo u otro. También el profesor y el historiador disponen de guías, selecciones, antologías y fichas didácticas para su mejor utilización en las aulas, aunque demasiadas veces se limitan a enumerar películas con breves e inconsistentes comentarios y sin discriminar unas de otras, metiendo en el mismo saco películas deleznable y obras maestras, historias triviales que utilizan la historia como coartada comercial y reconstrucciones de indudable rigor histórico o ensayístico. Sumamente interesante es la síntesis general que ofrece el maestro Marc Ferro de la visión de la historia que ha dado el cine, partiendo de la premisa de que “con frecuencia son las imágenes, más que lo escrito, las que marcan la memoria, la comprensión de las nuevas generaciones” (Ferro, 2008: 7). No faltan, junto a la de Ferro, otras revisiones del cine histórico en general (Orellana, 1983; Bourget, 1992; Alberich, 2009; Pinuaga y Van der Vaart, 2010) o del hollywoodiense en particular (Rollins, 1987; Laborda, 2010). Y hasta se dispone de estudios y selecciones de películas adscribibles a las distintas áreas académicas del conocimiento histórico: el Egipto faraónico (Llagostera Cuenca, 2012), el “peplum” o cine de griegos y romanos (Solomon, 1979; Duplá e Iriarte, 1990; Lillo Redonet, 1994 y 1997; España, 1997; Prieto Arciniega, 2011), el medievo (Centre Européen d’Art, 2001 y Alonso et al., 2007), la Edad Moderna (Santana Pérez, 2008), la Revolución francesa (Martín y Rubio, 1990); la Edad Contemporánea (Caparrós Lera, 1997a), el siglo XX (Hueso, 1997; Sand, 2004), la Historia de España (Yraola, 1997; Alba Sanz y Rubio Lucía, 2007; Payán, 2007; Navarrete Cardero, 2009; González González, 2009; Abajo de Pablos et al., 2009; Valero, 2010) y la de América (Pérez Murillo, 1999; España, 2002). El profesor tiene hoy en día, pues, enormes posibilidades en la elección de los recursos que mejor se adapten a sus propósitos didácticos.

6. EL CINE COMO DOCUMENTO

Los historiadores de la Antigüedad, de la Edad Media o la Moderna han de contentarse con utilizar el cine como recurso didáctico, bien para explicar el pasado por medio del filme de montaje o del cine histórico en cualquiera de las estrategias posibles. No les sucede igual a los estudiosos del siglo XX, que además pueden –y deben– usarlo como un documento del mismo rango que los ya consagrados, como una fuente tanto secundaria (pues elabora un discurso sobre una época) como primaria (es producto de la época en que la película se gesta). En la mayoría de los filmes históricos es posible una lectura en dos niveles, pues, como recuerda Ferro, “el pasado evocado debe leerse como una transcripción de los

problemas del presente” (Ferro, 2008: 163). A propósito de *Octubre* (1927), la película de Serguei M. Eisenstein que conmemoró los primeros diez años de la Revolución soviética, advertía Esteve Riambau que “todo film constituye un reflejo del contexto histórico en que ha sido realizado. Si además este film aborda un tema histórico pretérito, la articulación cine/historia se produce a un doble nivel: el del film como instrumento de análisis y reproducción de un hecho histórico, y también como paralelo reflejo contemporáneo de las circunstancias históricas en el momento de su producción” (Riambau, 1983: 67). Puede establecerse, por ejemplo, una estrecha relación entre dos películas tan diferentes como *Alexander Nevsky* (Serguei M. Eisenstein, 1938) y *La Marsellesa* (Jean Renoir, 1938). La soviética se ambienta en el siglo XIII en Rusia y narra la victoria del príncipe de Novgorod sobre las huestes invasoras de la Orden Teutónica en el lago Peipus; la francesa cuenta los primeros compases de la Revolución de 1789 y termina en los prolegómenos de la batalla de Valmy (1792) en que las milicias revolucionarias derrotaron a los ejércitos prusianos. En ambas se trata de una batalla, pero el principal nexo que las une es el año de su producción, que permite interpretarlas como una patriótica reacción de advertencia a la política belicista y expansionista de la Alemania nazi en vísperas de la guerra. En la misma forma la obsesión del cine italiano por recrear la grandeza de la antigua Roma se explica por las veleidades de expansión colonial del régimen fascista. Resultaría imposible entender *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960) sin contextualizarla en la descolonización, la guerra fría y la reciente “caza de brujas” que había impuesto en Hollywood las listas negras; o analizar *Paseo por el amor y la muerte* (John Huston, 1969) y *Winstanley* (Kevin Brownlow, 1975) sin tener en cuenta sus referencias a mayo del 68 y al movimiento hippie. Un último ejemplo bastará para asentar esta idea, aunque para ello pueda pecarse de simplificación: el cine histórico ha representado y explicado, cada película a su modo, el proceso de la Revolución francesa; pero de lo que no cabe duda es de que al mismo tiempo ha ido documentando las transformaciones ideológicas experimentadas a lo largo del siglo XX: *Las dos huérfanas* (David W. Griffith, 1922) ilustra la aversión norteamericana a las revoluciones, cuando acababa de producirse la soviética; el *Napoleón* de Abel Gance (1927) revela las soluciones caudillistas, y hasta prefascistas, a que apelaba la derecha francesa en el período de entreguerras; *La Marsellesa* (Jean Renoir, 1938) refleja a la perfección el ambiente del Frente Popular francés; *Dantón* (Andrej Wajda, 1982) cuenta en realidad la lucha del sindicato *Solidarność* contra el régimen comunista polaco; *La inglesa y el duque* (Eric Rohmer, 2001) recoge las tesis revisionistas que acerca de la Revolución proliferaron en los años posteriores a la celebración de su segundo centenario; y, por último, *María Antonieta* (Sofia Coppola, 2006) rezuma posturas posmodernistas que abogan por la abolición de la alteridad del tiempo.

Si una película histórica es susceptible de ser interrogada en estos dos niveles, la que no está ambientada en un pasado puede ser leída históricamente no en el primero (representación de una época histórica, aunque el paso del tiempo también le otorgará esa lectura) pero sí en el segundo, el que la considera en su calidad de producto industrial, pero también cultural e ideológico, del momento en que surge. De manera que puede concluirse que toda película, cualquiera que sea su género, su calidad, sus pretensiones, es histórica; en otras palabras, toda película puede ser utilizada como documento histórico.

¿Puede conocerse una sociedad, una época, a partir del estudio del cine que ha producido? Es indudable que no solo con el cine, pero tampoco se puede sin tener en cuenta al cine entre la panoplia de fuentes a utilizar. En una obra muy criticada, pero que no puede dejar de tomarse como primera referencia y que conserva intacto su poder de sugerencia desde el mismo título, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947), Sigfried Kracauer partía de la idea de que “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos”, puesto que, al ser

una obra colectiva, el cine “corporiza una mezcla de intereses y tendencias heterogéneas” y además “satisface deseos reales de las masas” (Kracauer, 1985: 13). En una época en que los historiadores aún no habían incorporado a su léxico el término “mentalidades”, el autor alemán sostenía: “Más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que –más o menos– corren por debajo de la dimensión consciente” (Kracauer, 1985: 14). Aunque se ha cuestionado el carácter sistemático y determinista con que Kracauer relacionaba el cine con la sociedad, su obra sirvió para despertar el interés de los historiadores hacia un medio que, de una forma o de otra, se revelaba como documento esencial para la comprensión del siglo XX. Como ha escrito Martin A. Jackson, fundador del *Historians Film Committee* en los Estados Unidos, el cine, como modo de expresión por excelencia en el último siglo, “ha de ser considerado como uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX, en la medida en que refleja ampliamente la mentalidad de los hombres y mujeres que hacen los films”, de manera que “ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo” (Jackson, 1983: 14). También los historiadores de *Annales* se toparon con el cine al tratar de acceder al tercer nivel de la mano de las mentalidades. Así, Jacques Le Goff conceptuó a los mass-media, entre los que estaría el cine, como “vehículos y matrices privilegiadas de las mentalidades” o “las nebulosas de donde cristalizan las mentalidades” (Le Goff, 1980: 94).

Fue así como Marc Ferro, la figura clave en las “liaisons dangereuses” que establecerían el cine y la historia, comenzó a preocuparse por explorar y dotar de contenido teórico a lo que hasta entonces no habían sido más que iniciativas aisladas y de escaso rigor metodológico. Para Ferro, “las películas cuya acción es contemporánea al rodaje no sólo constituyen un testimonio sobre la mentalidad de la época en que se realizaron, sino que también contienen elementos de mayor alcance, transmitiéndonos la imagen real del pasado”. El problema es entonces metodológico: “se trata de filtrar los elementos de realidad a partir de la ficción y lo imaginario” (Ferro, 1995: 67). Por medio del análisis de diversos filmes demuestra que cualquiera de ellos “queda desbordado siempre por su contenido” y que más allá de la realidad es posible captar una zona de historia escondida, no visible, que revela las autocensuras y los lapsus de una sociedad o una creación artística y configura un contra-análisis de la sociedad o una contra-historia, no oficial, “alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones” (Ferro, 1995: 55, 27 y 17).

Por su parte, Pierre Sorlin advierte de que “las películas no son la realidad pero nunca se apartan totalmente de la situación real; como espejos que enmarcan, limitan, a veces distorsionan, pero eventualmente reflejan lo que está frente a ellos, los filmes exhiben aspectos de la sociedad que los produce” (Sorlin, 1996: 23). Las mentalidades se visualizan a través de imágenes, que son expresiones ideológicas de naturaleza polisémica, por lo que hay que leerlas de modo distinto a los textos escritos. Se trata de discursos contruidos según reglas estrictas. Una película, pues, no se reduce a su argumento; hay que atender también al modo en que se construye su representación. Lo que se encuentra en el cine es, en efecto, “una proyección, una presentación contruida, lo contrario de una imagen ingenua”. El filme pone en escena al mundo y la tarea del historiador, según el enfoque sociohistórico que el autor propone, consiste en “definir según qué reglas se transcribe el mundo en imágenes sonorizadas”. Los filmes no son considerados ya “como simples ventanas que dan al universo”; por el contrario, “constituyen uno de los instrumentos de que dispone una sociedad para ponerse en escena y mostrarse” (Sorlin, 1985: 252). Sigue siendo indispensable, sí, comenzar haciendo “el inventario de lo que queda iluminado por el contexto”, pero en seguida “hay que aceptar los filmes como puestas en escena del universo social, y fijarse no sólo en lo que muestran, sino en la manera en que organizan

esta puesta en escena” (Sorlin, 1985: 241).

En el ámbito universitario español la reivindicación del cine para la historia vino de la mano sobre todo de los profesores Ángel Luis Hueso, que aun desde un departamento de Historia del Arte (el de la Universidad de Santiago de Compostela) señaló el cine como fuente esencial para el conocimiento del siglo XX (Hueso, 1983 y 1998), y José María Caparrós Lera, catedrático desde 1982 de Historia Contemporánea y Cine en la Universidad de Barcelona, donde imparte desde 1995 una asignatura con ese título, luego implantada en los planes de estudios de otras universidades. Caparrós ha sido además el fundador en 1983 del Centre d'Investigacions *Film-Historia* (Grup de Recerca i Laboratori d'Història Contemporània i Cinema) que hoy dirige su colaborador Magí Crusells y que desde 1991 edita la revista de referencia *Film-Història*. Dicho centro, que en 2010 ha celebrado su 25 aniversario (Caparrós Lera, 2010), viene utilizando “el film como herramienta de investigación para profundizar en el humanismo y ciencias sociales, considerándolo como testimonio de la sociedad, reflejo de las mentalidades y retrato de la evolución del mundo contemporáneo”. Otras revistas que actualmente cultivan la relación entre cine e historia son, por ejemplo, *Archivos de la Fílmoteca*, que, editada por el Instituto Valenciano de Cinematografía, fue fundada por Ricardo Muñoz Suay en 1989 y hoy dirige Vicente Sánchez-Biosca, y *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, publicada desde 1994 por la Universidad Autónoma de Madrid. Si las revistas de cine tardaron en interesarse por la Historia, algo parecido sucedió desde el otro lado. El citado Ángel Luis Hueso fue una vez más pionero logrando incluir en la revista *Hispania* un artículo sobre “el cine en la historia actual” en 1977 (Hueso, 1977); y en 1996 la revista *Ayer* dedicó un monográfico a la relación entre *Imagen e Historia*, en el que se incluía una propuesta del cine como documento social a cargo de Pilar Amador (Amador Carretero, 1996). A las publicaciones de estas revistas y centros de investigación hay que sumar, sobre todo en las dos últimas décadas, numerosos ciclos, jornadas y congresos que han ido aplicando la exploración de la fuente cinematográfica a distintos aspectos o épocas históricas, como, entre otros, los celebrados en las Universidades Complutense y del País Vasco, con su serie sobre “la historia a través del cine”.

Existen en el mercado editorial español dos estudios de conjunto sobre la visión que del siglo XX ha dado el cine, el ya citado del profesor Hueso y el más reciente del historiador israelí Shlomo Sand (2004). Si en el primero el autor español avanza cronológicamente para luego poner en relación al cine con la economía y con las manifestaciones artísticas y literarias, el libro de Sand se organiza en torno al modo en que el cine ha tratado los grandes temas definitorios del siglo, como la democracia, la guerra, la revolución, la lucha de clases y las crisis, el fascismo y el nazismo, la guerra fría y el peligro nuclear y, en fin, el colonialismo. Partiendo de la idea de que “los centenares de millares de representaciones que las masas han “visionado” desde que naciera el cine, han ido modelando con el paso de los años una parte de su conciencia y su sensibilidad históricas”, el autor concluye, siguiendo a William Hughes (Smith, 1976), que “el cine de ficción podrá ser un activo privilegiado a la hora de revelar los códigos culturales y las contradicciones ideológicas que operan en la conciencia social de una época determinada, los mitos que alimentan las creencias colectivas, las maneras de pensar y las normas morales dominantes” (Sand, 2004: 18 y 492).

De forma más monográfica se han abordado también las visiones cinematográficas de las guerras mundiales y la posguerra (Montero Díaz y Paz, 1997; Pablo Contreras, 2007), la historia de España (Amo y otros, 2004), de los Estados Unidos (Rubio Pobes, 2011) y de la Unión Soviética (Pablo Contreras, 1998 y 2001), China y Japón (Tapiz Fernández, 2008), el holocausto (Lozano Aguilar, 1999; Sánchez-Biosca, 2006b), la guerra de Vietnam (Caparrós Lera, 1998), los movimientos sociales (Monterde, 1997; Porton, 2001; Cabeza y Rodríguez, 2004), las relaciones de género (González-Fierro, 2011) o la

historia reciente (García Fernández, 1998). Respecto a la historia de España el cine se ha aplicado al estudio de la II República (Caparrós Lera, 1981; Sala Noguera, 1993), la guerra civil (Fernández Cuenca, 1972; Gubern, 1986; Oms, 1986; Amo García e Ibáñez, 1996; Álvarez Berciano y Sala Noguera, 2000; Crusells, 2000 y 2001; Sánchez-Biosca, 2006a), el franquismo (Alegre, 1994; Yraola, 1997; Pablo Contreras, 1998; García Fernández, 1998; Romero Campos, 2002; Sánchez-Biosca, 2006b; Rodríguez, 2008) y la transición (Ruzafa, 2004). La bibliografía es hoy, pues, abundante para orientar cualquier actividad docente o investigadora que pretenda utilizar el cine para el conocimiento de la historia.

7. REFLEXIONES FINALES: EL CINE, UN AGENTE HISTÓRICO

Como también indicara Marc Ferro, el cine no se limita a ser un documento histórico, sino que es también un agente de la historia, o sea, es capaz de crear o contribuir a crear el acontecimiento. El cine de propaganda antaño y hoy la televisión tienen el poder de suplantar la realidad con una realidad paralela que manipula información y modela mentalidades y memorias colectivas. Por lo general, ha sido un cauce de las ideologías dominantes, oficiales; pero también ha sido capaz de subvertirlas y modificarlas. Ferro recuerda los casos de dos documentales, *Mein Kampf* (Erwin Leiser, 1962) y *Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1973), que lograron enfrentar a alemanes y franceses respectivamente con el oscuro pasado del nazismo y el colaboracionismo durante la II Guerra Mundial, rompiendo con el olvido o con una memoria excesivamente condescendiente (Ferro, 1995: 17). Lo mismo podría decirse de la memoria del holocausto, que el cine, después de muchos años de silencio, ayudó a visibilizar. En España habría que insistir en la importancia de los cineclubs, durante los años de franquismo y la primera transición, en la formación de una conciencia crítica. El cine fue asimismo decisivo en la ruptura de tabúes, en el impulso de un cambio político y social y en la conquista de la libertad de expresión, por no hablar de modas y modelos de identidad y de conducta.

El desarrollo de este potencial que también es patrimonio del cine nos llevaría muy lejos. Aquí, para terminar, basta con subrayar la idea de que, en el nivel de accesibilidad que hoy tienen los medios audiovisuales, resulta incomprensible estudiar la historia del siglo XX despreciando al cine y la televisión como agentes, documentos, recursos didácticos y canales de expresión historiográfica. Como ha escrito Shlomo Sand, “si en 1900 la educación nacional era el principal alimento de la memoria colectiva, no sería descabellado afirmar que, en 2000, la comunicación audiovisual se ha convertido en la matriz principal del «recuerdo»” (Sand, 2004: 501). Las películas, tanto documentales como de ficción, no sólo nos hablan de los grandes acontecimientos; también permiten seguir la evolución de los discursos políticos, las ideologías y mentalidades, las relaciones familiares y de género, los conflictos generacionales o los problemas sociales (la emigración, la sociabilidad, la infancia y la vejez, los conflictos de todo tipo) y, en definitiva, el imaginario que, no por menos visible, es también hacedor de la historia. No hay que olvidar que el cine y la televisión han sido los *mass-media* más poderosos de que ha dispuesto el siglo XX; que durante décadas, ya fuera en familia o en grupos de edad, las poblaciones han consumido e interiorizado millares y millares de películas con las que han interactuado y, en muchos casos, han alimentado sus sueños, pulsiones y aspiraciones más profundas.

Se trata, pues, de aprender y enseñar a mirar el cine de un modo diferente, sin renunciar, claro está, a lo que es su esencia, el entretenimiento y el goce estético. Pero además aprovechando sus potencialidades para, a través de él, conocer mejor la historia, tanto en los discursos explícitos que contiene como haciendo aflorar lo que está escondido. Se trata de que, como historiadores o, mejor, como ciudadanos, sepamos sencillamente

leer un periódico, y ver una película o un telediario, con las necesarias herramientas decodificadoras para que la enorme fascinación que producen las imágenes no logre suspender por completo nuestra conciencia crítica.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ABAJO DE PABLOS, Juan Julio de; ABAJO ARCONADA, Eugenio de y ABAJO ARCONADA, Jesús de (2009): *La historia de España a través del cine*, Valladolid, Fancy Ediciones.
- ALBA SANZ, Ramón y RUBIO LUCÍA, Ramón (2007): *La historia de España a través del cine*, Madrid, Polifemo.
- ALBERICH, Enric (2009): *Películas clave del cine histórico*, Barcelona, Robinbook.
- ALEGRE, Sergio (1994): *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*, Barcelona, PPU.
- ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós.
- ALONSO, Juan; MASTACHE, Enrique y ALONSO, Jorge (2007): *La Edad Media en el Cine*, Madrid, T&B Editores.
- ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa y SALA NOGUER, Ramón (2000): *El cine en la zona nacional 1936-1939*, Bilbao, Mensajero.
- AMADOR CARRETERO, Pilar (1996): "El cine como documento social: una propuesta de análisis", en DÍAZ BARRADO, Mario P., *Imagen e Historia*, núm. 4 de la revista *Ayer*, 113-145.
- AMO GARCÍA, Alfonso del e IBÁÑEZ, María Luisa (1996): *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española.
- AMO GARCÍA, Alfonso del y otros (2004): *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- ARMES, Roy (1976): *Panorama histórico del Cine*, Madrid, Fundamentos.
- BARNOUW, Eric (1996): *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa.
- BENET, Vicente J. (2012): *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
- BOURGET, Jean-Loup (1992): *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Evreux, Gallimard.
- BURKE, Peter (1995): *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea.
- (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- CABERO, Juan Antonio (1949): *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*, Madrid, Gráficas Cinematográficas.
- CABEZA, José, y RODRÍGUEZ, Araceli (coords.) (2004): *Creando cine, creando historia. La representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*, Madrid, Universidad Complutense.
- CAPARROS LERA, José María (1981): *Arte y política en el cine de la República, 1931-1939*, Universidad de Barcelona.
- (1997a): *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997.
- (1997b): *Cine e Historia. Una propuesta de docencia e investigación*, en la revista *Anthropos*, 175 (noviembre-diciembre 1997).
- (1998): *La guerra de Vietnam entre la historia y el cine*, Barcelona, Ariel.
- (2010): *Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*, Universidad de Barcelona.
- CAPARRÓS LERA, José María, CRUSELLS, Magí y MAMBLONA, Ricard (2010): *100 documentales para explicar la historia. De Flaherty a Michael Moore*, Madrid, Alianza Editorial.
- CASTRO DE PAZ, J. L. y FOLGAR DE LA CALLE, J. M. (1996): *José Sellier, A Coruña y los orígenes del cine en España*, A Coruña, Vía Láctea Editorial.
- CENTRE EUROPÉEN D'ART ET DE CIVILISATION MÉDIÉVALE (2001): *Le Moyen Âge vu par le cinéma européen*, Conques.
- CHARTIER, Roger (1992): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y*

representación, Barcelona, Gedisa.

CRUSELLS, Magí (2000): *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel.

– (2001): *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.

CUESTA BUSTILLO, Josefina (2004): “Del cine como fuente histórica”, en *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2003): *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos.

DUPLÁ, Antonio e IRIARTE, Ana (eds.) (1990): *El Cine y el Mundo Antiguo*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

ELIAS, Norbert (1993): *La sociedad cortesana*, México, F.C.E.

ESPAÑA, Rafael de (1997): *El Peplum. La antigüedad en el cine*, Barcelona, Glénat España.

– (2002): *Las sombras del Encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine*, Diputación de Badajoz.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1948-1950): *Historia del cine*, Madrid, Afrodisio Aguado.

– (1972): *La guerra de España y el Cine*, Madrid, Editora Nacional.

FERRO, Marc (1980): *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili.

– (1995): *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.

– (2008): *El cine, una visión de la Historia*, Madrid, Akal.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (1998): *Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente*, Madrid, Arco Libros.

– (2002): *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano (2009): *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (2004): “Los orígenes del cine en España”, en *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)*, Salamanca, 25-60.

GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, Francisco Javier (2011): *La opresión y la represión de la mujer vista por la historia del cine*, Madrid, Cacitel.

GUBERN, Roman (1986): *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española.

– (1996): *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.

GUBERN, Roman y otros (2000): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.

HUESO, Ángel Luis (1983): “El Cine en la Historia actual”, *Hispania*, núm. 136 (mayo-agosto 1977), 415-431.

– (1983): *El cine y la historia del siglo XX*, Universidad de Santiago de Compostela.

– (1998): *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel.

IBARS FERNÁNDEZ, Ricardo y LÓPEZ SORIANO, Idoia (2006): “La historia y el cine”, *Clío*, 32, 3-22.

JACKSON, Martin A. (1983): “El historiador y el cine”, en Romaguera, Joaquim y Riambau, Esteve (eds.), *La Historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara, 13-39.

JACOBS, Lewis (1939): *The Rise of the American Film*, New York, Harcourt, Brace & Co. (*La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1971).

JUAN PAYÁN, Miguel (2007): *La historia de España a través del cine*, Madrid, Cacitel.

LABORDA, Luis (2010): *La historia en el cine norteamericano. La ficción cinematográfica como (re) creación e interpretación del pasado*, Lleida, Milenio.

LAGNY, Michele (1997): *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Casa Editorial.

LE GOFF, Jacques (1980): “Las mentalidades. Una historia ambigua”, en *Hacer la Historia III: Nuevos temas*, Barcelona, Laia.

LETAMENDI, Jon, y RUIZ ÁLVAREZ, Luis Enrique (1996): *Aportaciones a los orígenes del cine español*, Barcelona, Royal Books.

LETAMENDI, Jon y SEGUIN, Jean-Claude (1998): *La cuna fantasma del cine español*, Barcelona,

CIMS.

- (2000): “Los orígenes del cine español”, en *Un siglo de cine español. Cuadernos de la Academia*, núm. 1, Madrid, 13-27.
- LILLO REDONET, Fernando (1994): *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- (1997): *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- LLAGOSTERA CUENCA, Esteban (2012): *El Egipto faraónico en la historia del cine*, Madrid, Visión Libros.
- LOZANO AGUILAR, Arturo (coord.) (1999): *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*, Valencia, La Mirada.
- MADRID, Juan Carlos de la (1997): *Primeros años del cinematógrafo en España*, Oviedo, edición del autor.
- MARTIN, Jerónimo José, y RUBIO, Antonio (1990): *Cine y Revolución francesa*, Madrid, Rialp.
- MARTÍNEZ, Josefina (1992): *Los primeros 25 años de cine en Madrid, 1896-1920*, Madrid, Filmoteca Española.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando (1965): *Historia del cine español*, Madrid, Rialp.
- MITRY, Jean (1967-1980): *Histoire generale du cinéma*, París, Éditions Universitaires y Jean-Pierre Delarge.
- MONTERDE, José Enrique (1983): “Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica”, en Romaguera, Joaquim y Riambau, Esteve (eds.), *La Historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara, 207-220.
- (1986): *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, Laia.
- (1997): *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalidad Valenciana.
- MONTERDE, José Enrique, SELVA MASOLIVER, Marta y SOLÁ ARGUIMBAU, Anna (2001): *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal.
- MONTERO DÍAZ, Julio, y CABEZA, José (eds.) (2005): *Por el precio de una entrada. Estudios sobre Historia Social del Cine*, Madrid, Rialp.
- MONTERO DÍAZ, Julio, y PAZ, María Antonia (coord.) (1997): *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la postguerra, 1945-1995*, Madrid, Tempo.
- NAVARRETE CARDERO, José Luis (2009): *La historia contemporánea de España a través del cine español*, Madrid, Síntesis.
- NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- OMS, Marcel (1986): *La Guerre d'Espagne au Cinéma. Mythes et réalités*, París, Du Cerf.
- ORELLANA, Margarita de (1983): *Imágenes del pasado. El Cine y la Historia: una antología*, México, Premia.
- PABLO CONTRERAS, Santiago (ed.) (1998): *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro. El franquismo*, San Sebastián, Universidad del País Vasco.
- (2001), *La historia a través del cine: la Unión Soviética*, Bilbao, Universidad País Vasco.
- (2007), *La historia a través del cine: las dos guerras mundiales*, Bilbao, Universidad País Vasco, 2007.
- PAZ, María Antonia, y MONTERO, Julio (2002): *El cine informativo, 1895-1945. Creando la realidad*, Barcelona, Ariel.
- PÉREZ MURILLO, María Dolores (1999): *La prensa y el cine como fuente para el estudio de la historia de América*, Universidad de Cádiz.
- PINUAGA, Álvaro y VAN DER VAART, Yannick (2010): *Rodamos Historia*, Madrid, T y B Editores.
- PORTER I MOIX, Miquel (1983): “El Cine como material para la enseñanza de la Historia”, en Romaguera, Joaquim y Riambau, Esteve (eds.), *La Historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara, pp. 48-64.
- PORTON, Richard (2001): *Cine y anarquismo: la utopía anarquista en imágenes*, Barcelona, Gedisa.
- PRIETO ARCINIEGA, Alberto (2011): *La Antigüedad a través del cine*, Universidad de Barcelona.

- RIAMBAU, Esteve (1983): "Octubre, un doble reflejo de la Historia", en Romaguera, Joaquim y Riambau, Esteve (eds.), *La Historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara, 67-79.
- RODRÍGUEZ, Araceli (2008): *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, Rialp.
- RODRÍGUEZ, Saturnino (1999): *El NO-DO, catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Complutense.
- ROLLINS, Peter C. (1987): *Hollywood. El cine como fuente histórica. La cinematografía en contexto el social, político y cultural*, Buenos Aires, Fraterna.
- ROMERO CAMPOS, David (2002): *La historia de España a través del cine: memoria e historia en la España de la posguerra*, Universidad del País Vasco.
- ROSENSTONE, Robert A. (1995): "La Historia en la pantalla", en María Antonia PAZ y MONTERO, Julio: *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Editorial Complutense.
- (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.
- ROMAGUERA, Joaquim y RIAMBAU, Esteve (eds.) (1983): *La historia y el cine*, Barcelona, Fontamara.
- RUBIO POBES, Coro (2011): *La historia a través del cine: Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*, Lejona, Universidad del País Vasco.
- RUZFAFA ORTEGA, Rafael (ed.) (2004): *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004.
- SADOUL, Georges (1946-1975): *Histoire general du cinéma*, París, Denoël (*Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Siglo XXI, 1984).
- SÁIZ VIADERO, José Ramón (2005): *Los primeros rodajes cinematográficos en España*, Santander, Gobierno de Cantabria.
- SALA NOGUER, Ramón (1993): *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Bilbao, Mensajero.
- SANCHEZ NORIEGA, José Luis (1996): *Desde que los Lumière filmaron a los obreros. El mundo del trabajo en el cine*, Móstoles, Nossa y Jara.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006a): *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- (2006b): *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra.
- SAND, Shlomo (2004): *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del Cine*, Barcelona, Crítica.
- SANTANA PÉREZ, Juan Manuel y SANTANA PÉREZ, Germán (2008): *Las representaciones de la Historia Moderna en el Cine*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart.
- SHOHAT, Ella, y STAM, Robert (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- SMITH, Paul (ed.) (1976): *The Historian and Film*, Cambridge University Press.
- SOLOMON, Jon (1979): *The Ancient World and the Cinema*, London, Tantivy Press.
- SORLIN, Pierre (1985): *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*, México, F.C.E.
- (1996): *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós.
- TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (1998): *Historia general del cine. Volumen I: Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra.
- TAPIZ FERNÁNDEZ, José María (2008): *La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*, Universidad del País Vasco.
- TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2000): *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.
- VALERO, Tomás (2010): *Historia de España contemporánea, vista por el cine*, Universidad de Barcelona.
- VILAR, Pierre (1980): *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*, Barcelona, Crítica.
- YRAOLA, Aitor (comp.) (1997) *Historia Contemporánea de España y Cine*, Madrid, Universidad Autónoma.