

Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine

MARC FERRO

Me gustaría tratar hoy de un problema filmico y teórico importante: si realmente existe una visión filmica de la historia.* Es decir: si es verdad o no que el cine y la televisión han introducido una nueva manera, una nueva dimensión de acercamiento, tanto metodológico como de contenido, a las materias históricas.

Como es lógico, lo que me interesa no es el pasado, sino la ligadura, la relación profunda entre el pasado y el presente. Si es que el pasado no es más que una especie de sueño y que no tiene importancia, o si la tiene sobre la realidad actual. Lo que precisamente es importante: estudiar el pasado para poder entender el mundo actual.

El problema que planteo sobre la visión filmica de la historia es un problema realmente importante. Porque, actualmente, pasamos más horas en mirar la televisión o yendo al cine que no leyendo libros. Esto hace que, poco a poco, en nuestro cerebro la manera de aprehensión de las cosas sea cada vez más una reacción de tipo audiovisual que no la que había tradicionalmente. En América, por ejemplo, han calculado que se hace cincuenta veces más uso del medio audiovisual que de la lectura de libros.

Hay otra cuestión: en gran parte del mundo, la televisión y el cine son las únicas fuentes de información. Pienso, por ejemplo, en los pueblos ex- coloniales; sobre todo en el África negra. Pero muchos otros países también están formados, cultural y políticamente, por las imágenes. Sin duda, en Europa todavía tenemos una cultura mixta que no comunica entre la imagen y el texto. Pero en otros países, este problema no es posible porque únicamente es el sistema de las imágenes el que forma el pensamiento.

He citado el África negra, pero es que en todo el mundo árabe e islámico pasa un poco lo mismo. Por ejemplo, he realizado una encuesta entre estudiantes iraquíes y el resultado es que ellos no conocen el pasado del centro de la vida árabe más que a través de films, al menos para la historia de estos últimos años. Se trata, por tanto, de un problema central. Pero querría remarcar que no es un problema nuevo y exclusivo de este mundo árabe, porque este mismo problema ha pasado en otros tiempos, en otras formas históricas que no eran el cine y la televisión; sino la novela y el teatro.

Un ejemplo realmente significativo en el mundo del teatro es el caso de la obra histórica de Shakespeare. Es cierto que en Inglaterra, desde hace unos cuatrocientos años. Cada año la gente ve teatro de Shakespeare. La gente mayor, de una cierta edad, en aquel país, seguramente ha visto casi toda la obra de Shakespeare. De la misma manera que en Francia se dice que todos han sido, son o serán gaullistas, en Inglaterra todo el mundo ha leído o verá a Shakespeare. Hay Shakespeare en el teatro, en la televisión, en el cine (Orson Welles), en los dibujos para los niños: Shakespeare es inevitable. El resultado es que en bastantes piezas de Shakespeare hay problemas históricos que son abordados. Por ejemplo, la guerra contra Juana de Arco en Francia. Los ingleses conocen la versión de Juana de Arco según Shakespeare. Todo lo que conocen de Juana de Arco es únicamente por Shakespeare. El resultado es interesante, porque hay muchos historiadores que han escrito sobre Juana de Arco, pero ninguno ha leído las obras de los historiadores sobre Juana de Arco. y las pocas líneas que hay en los libros de texto sobre Juana de Arco entran en las mentes de los estudiantes, pero enseguida se van por una cosa bien sencilla: y es que la historia cambia en cada generación. Porque la historia responde a las necesidades actuales. No estudiamos ahora los problemas históricos como los estudiábamos hace veinte años: las preguntas o necesidades cambian. Si no cambiasen, la historia habría muerto. El resultado es que un historiador persigue a otro historiador. Y, en cambio, Shakespeare continúa. Por tanto, la obra estética tiene más perdurabilidad que la obra histórica. Para mí, que soy un historiador, esto es un drama; pero un drama que lo vivo cada día, cuando veo a Solchenitzin estudiar cada vez más la Revolución rusa. Porque la novela durará mucho más

que la obra histórica. y lo que he dicho de William Shakespeare respecto a Juana de Arco, es también lo mismo en el cine.

Si pidiera aquí, de una forma brutal, qué se sabe de la revolución de 1905, que ideas tienen sobre la Revolución de 1905, no pondría la pregunta de forma tan insolente; pero si saben alguna cosa, habría dos categorías:

1) Los que han hecho un poco de política, han leído a Lenin, etc. y éstos saben que la Revolución de 1905 es el ensayo general de la Revolución de 1917; y después no saben nada más.

2) Los otros, si reflexionan, piensan en *Bronenosets Potiomkin* (1925) y sólo piensan en *El acorazado Potemkin*. El film de Eisenstein es para todo el mundo la revolución de 1905. Por ejemplo, el historiador británico D .J .Wendenl¹ ha demostrado que todos los detalles de esta famosa película son falsos; la idea general es auténtica, pero todos los detalles son falsos, excepto la carne y los gusanos que se están comiendo la carne, al principio del film, es la única cosa de verdad: después, el entierro de la víctimas, Pero todo el resto es falso: la ciudad de Odessa ignoró totalmente al Potemkin, Los marineros, ni bolcheviques ni mencheviques, nada de nada"" no combatieron valerosamente, sino que una vez que llegaron a tierra huyeron como conejos, y se encontraron, incluso, en la República Argentina, No hubo ninguno que regresara para la Revolución de Octubre; ninguno era bolchevique, He conocido un marinero que me explicó que había combatido en el Potemkin: era mentira.

El resultado es que tenemos una leyenda del Potemkin, que ha "cogido" el lugar de la historia del Potemkin, Conozco a los mejores historiadores rusos y franceses de la Revolución de 1905, que desde hace veinte años están "combatiendo" contra *El acorazado Potemkin*, pero serán "vencidos".

Pienso, por tanto, que es mucho más importante que nos interroguemos sobre qué visión de la historia se puede conseguir a través del cine, por qué nos forma y nos deforma al mismo tiempo. Es preciso, pues, hacer crítica, digamos, para comenzar, que la primera mirada sobre un film, histórico o no histórico -porque todos los films son históricos, incluso los pornográficos: en nuestra revista², uno de mis discípulos ha hecho un artículo sobre la visión pornográfica de la historia-, que todo film tiene una sustancia histórica, Por ejemplo: los árabes y los persas, para coger una cosa que esté lejos de nosotros, no hacen brillar los ojos de la misma manera, según el tipo de mujer; tanto en las películas como en las pinturas, Los ojos de los persas brillan cuando las mujeres están un poco llenas; en cambio, a los árabes les gustan las delgadas. El cambio ya comenzó en el siglo X, Fijarse, pues, en que todo es histórico para un historiador, Es decir, que cuando hablo de historia, quiero decir todos los films.



Dos planos de la antológica secuencia de las escalinatas de Odessa: Eisenstein también inventó la historia

Sin embargo, cuando se visiona una película que habla principalmente del pasado, para comenzar, la vemos con una mirada que yo denominaría positivista; mirada positivista que quiere decir erudita, una verificación de la autenticidad. Por ejemplo, en una película sobre los inicios de la Guerra del 14, si se ven los soldados con un casco (entonces no llevaban casco, sino casquete y hasta 1917 no cambiaron), y si saben esto y los espectadores son franceses, al ver el film con los soldados con casco en 1914, dirán: ¡Esto es falso! Esto quiere decir que, al mismo tiempo, están contentos, pero también sospechan. El espectador está contento porque, por vez primera, sabe alguna cosa. Sabe más que el que ha realizado la película, pero en cambio no tendrá confianza en el film. Esto es lo que llamo la mirada erudita.

Mucha gente tiene esta mirada erudita cuando visiona un film. Y los cineastas tienen mucha atención en ser muy eruditos. Por ejemplo, un realizador francés que se llama René Allio, que ha realizado una película sobre la revuelta protestante de los *Camisards*, un film sobre los protestantes franceses que pasa en el siglo XVIII,³ captó paisajes que no habían cambiado desde el siglo XVIII -que no pasaran autopistas por detrás- y que se cultivase maíz. Allio buscó campos antiguos, campos tradicionales, casas que no se han tocado nunca, vestidos antiguos y tradicionales, etc. y además, no solamente ha hecho esto, sino que hizo hablar a los habitantes que aparecen en la película con la lengua del siglo XVIII. No era difícil, porque seguían hablando igual. El resultado es que como reconstitución histórica estaba muy bien hecha, pero había dos dificultades: primera, que no se entendía nada y, por tanto, se necesitaban subtítulos, pues no se comprendía. Pero si se ponen subtítulos, ponemos exactamente la modernidad sobre nuestros ojos, porque el subtítulo recuerda que aquello es cine. Por tanto, el positivismo se ha auto-combatido; la autenticidad antigua existente, a pesar de todo, es destruida. El resultado es que el film resulta molesto: el exceso de positivismo es antiestético.

Algunos han intentado encontrar la combinación entre estética y positivismo. Por ejemplo, Bertolucci en *La Strategia del Ragno* (1970). Hay tres épocas, para que no se vea demasiado la manipulación histórica del mismo personaje por el presente y por el pasado... Cambia sólo de camisa, con un pequeño brazaletes rojo. Cuando lo lleva en el brazo se comprende qué es la época fascista; cuando lleva corbata o el cuello abierto se comprende qué es después de la época fascista. Y para representar el sueño, que es la tercera dimensión histórica del film, se hace servir una película un poco más iluminada, solamente un poco, de tal manera que se pasa del presente al pasado, o al sueño, con un procedimiento tremendamente discreto y, por tanto, se ha de visionar el film varias veces para llegar a comprender el proceso de la técnica de esta reconstitución. Esta es la primera manera de observar el cine histórico y de ver los procedimientos, los métodos cinematográficos, etc. No obstante, este es un procedimiento, una manera de mirar ordinaria. Naturalmente, nosotros vemos los films con otra mirada. La principal manera de mirar es ideológica, política. Y es esta mirada la que manda a la otra mirada.

Tenemos dos cineastas muy bien dotados para la reconstitución histórica. Eisenstein y Tarkovski; uno es en blanco y negro, el otro en color. Pero no pongamos en duda la cualidad o la veracidad de la reconstitución; e, incluso, en el aspecto ideológico, no crean nunca en la distinción de ciertas formas de discurso. Por ejemplo: Alexander Nevsky era un héroe religioso, pero en el film de Eisenstein se ha convertido en un héroe laico, y nadie se ha preocupado por este detalle, porque llevados por el lirismo... Sin embargo, si comparo *Alexander Nevski* (1938) con *Andrei Rubliov* (1967) observo cualidades estéticas equivalentes; es decir, la reproducción positiva es perfecta, pero la ideología es inversa: en un caso los enemigos de Rusia son los alemanes y, en el otro, los enemigos de Rusia son los tártaros, es decir, los turcos; decir turcos quiere decir mongoles y decir mongoles quiere decir chinos. Y es que, un film se hizo en 1967 y el otro en 1938. Por tanto, es el presente lo que explica la película, y el contenido histórico es absolutamente imaginario. Es por eso que se ha de reflexionar y fijarse en descubrir de verdad cuál es la ideología del film.

Esto lo pueden comprender perfectamente y, por tanto, quiere decir que descubrir la ideología de un film es un ejercicio histórico. Cogeré un ejemplo que permite abordar el sentido ideológico: seguramente habrán oído hablar del film de Stanley Kubrick *Paths of Glory* (1957).⁴ La película pasa durante la Primera Guerra Mundial y se ve que un general francés se encarga de llevar adelante una ofensiva, simplemente para llegar antes que otro general, situado a su izquierda. y el coronel, que no es general, realiza un ataque para poder convertirse en general; pero el capitán lleva la gente al ataque sólo para ver si el teniente es matado en el combate; y el teniente envía a combatir a los soldados que son demasiado rebeldes: de esta manera morirán como héroes y eso será el insulto supremo. De ahí que

podamos decir, en cierta manera, que Kubrick ha hecho un film antimilitarista perfecto: porque todos los aspectos del militarismo son criticados en esta película y, naturalmente, los militares han rechazado verla. Y cuando el film fue presentado, no en Francia -pues estuvo prohibida mucho tiempo- sino en Bélgica, el embajador de Francia se levantó y salió del cine dando un portazo. Es decir, el film había logrado su objetivo ideológico: Kubrick está contento porque todo el mundo ha sabido que todos los millones de antimilitaristas del mundo francés han ido a ver la película. Y ahora resulta que todos ven la Guerra del 14 a través de los ojos de Stanley Kubrick y, naturalmente -como el *Potemkin*, pero por diferentes razones-, esto es verdad y también es mentira, porque si durante la Primera Guerra Mundial todos los generales hubiesen hecho igual, los coroneles, los capitanes y los tenientes, hubiera habido una sublevación general y no la hubo. Únicamente en Rusia y un poco en Francia, pero en lugar de una revuelta contra los oficiales, ha habido el fascismo en Italia y en Alemania, donde soldados y oficiales iban juntos, dándose la mano... como Mitterrand y Chirac hoy. El film de Kubrick no explica este fenómeno histórico. Es decir, *Senderos de gloria* es una película que tiene como un objetivo complacer a un determinado público, y este público es bastante, y posiblemente hay verdad es este film, porque todos los pequeños hechos que explica Stanley Kubrick son auténticos: el general ha existido y el coronel también, y todos. Lo sé porque he escrito un libro sobre la Guerra del 14⁵ y todo eso es verdad, pero no fue todo junto ni en el mismo lugar; en nombre de la unidad de espacio y tiempo y de dramatización se ha hecho un film histórico que es falso. Y aquí llegamos a un punto crucial de la cuestión, porque el film como la novela y como cualquier medio de expresión tiene sus reglas, y estas reglas no siempre coinciden con la naturaleza histórica de los fenómenos.

Ahora conviene, pues, llegar al punto central de mi exposición. Y el punto central será doble. En primer lugar, presentaré la pregunta de si las visiones que los cineastas tienen de la historia son originales. Y la segunda cuestión: me gustaría proponer un esquema que permitiera clasificar las obras históricas en general: filmicas, novelísticas y científicas. La primera cuestión ya está en parte resuelta. Pueden haber visto los ejemplos de películas que hemos mencionado y los cuales obedecen a una ideología, una ideología que existe independientemente de los cineastas. Los cineastas son de izquierda, o de derechas, o anarquistas o antianarquistas, o clericales, o musulmanes, o panarábicos; son alguna cosa que no son por ellos mismos, lo son más como reproducción. Es decir, que el cineasta lo que hace es transcribir filmicamente ideas que son independientes de los hechos cinematográficos. Si tomamos como ejemplo la Revolución Francesa, saben que existe una gran película de Abel Gance que se titula *Napoléon* (1927) y que es una cinta de orientación -diría yo- prefascista; y que hay otro film de Jean Renoir *La Marseillaise* (1938), que tiene una orientación socialista o, más bien, de Frente Popular.

Por tanto, en realidad todos los cineastas poseen una ideología -la que sea- y lo que quieren son métodos para realizar, métodos para traducir esta ideología. Sin embargo, ahora habría que ver si hay cineastas que tienen un método específico para analizar los fenómenos políticos e históricos.

Y aquí, también, hay dos condiciones: la primera sería que tuvieran una visión del mundo independiente de las visiones oficiales, y la segunda sería que su forma de traducción filmica no fuera pura y simplemente la traducción de teatro filmado o de adaptación cinematográfica. Es muy difícil encontrar ejemplos. Y esto, quizá, ha reducido ya mucho el papel del cine como interpretación de la historia. No obstante, existen cineastas que han tenido este papel. Pienso, por ejemplo, en el caso de Visconti. Luchino Visconti tiene una visión pesimista del mundo, con una teoría de la decadencia; si ven todas las películas de Visconti -el conjunto de éstas- observarán que una buena parte de la historia que explica es una prueba de un camino de decadencia. Ha producido una ideología aristocrática, pero no es sólo una teoría aristocrática, porque no existen teóricos de la decadencia. Visconti sí que es un teórico de la decadencia: lo ha escrito en films. El otro ejemplo es Syberberg, que ha estudiado a Hitler. *Hitler* (1977-78) no es un film pro-hitleriano, no es un film antifascista: es una visión wagneriana de la contribución y de la innovación hitleriana.

Estos son ejemplos de cineastas que tienen una visión global. Podríamos encontrar cineastas que no poseen una visión global, pero que sí tienen la técnica filmica que es la aportación histórica. Ofreceré dos ejemplos: Fritz Lang, con *M* (1931). Se trata de un film que nos clarifica efectos de Alemania de antes del nazismo; es un análisis de la Alemania de Weimar. No habla de las elecciones, de los partidos políticos ni de los nazis; tiene como un punto central, como punto de análisis un pequeño hecho de sucesos: un hombre viola y mata criaturas. Y por el relato de la búsqueda del criminal se ve cómo funciona la sociedad de la Alemania de los años treinta: el poder, los pobres, los gángsters y la opinión

pública; se ve como funciona la familia, el papel de las mujeres, etc., etc. Es decir, que la utilización de un hecho de sucesos, que no es histórico, pero que es exacto, permite hacer historia. Entonces uno puede llegar a plantearse si no será precisamente que los hechos no históricos sirven de síntoma y los síntomas permiten conocer las enfermedades, las enfermedades de la sociedad, las enfermedades del poder. Y los males del poder y de la sociedad son historia. O sea, que Lang es un historiador innovador. De la misma manera que ciertos historiadores franceses de la *Nouvelle Vague*, como el caso de Godard, o americanos como Elia Kazan o, incluso, los cómicos americanos son auténticos historiadores de la sociedad USA: por ejemplo, Woody Allen, el cual permite comprender muy bien la sociedad americana.

Parece que he presentado algunos ejemplos que pueden servir para ver como se produce el análisis filmico de la historia. Como los cineastas prescinden de la ideología dominante para poder dar su propio reflejo histórico. Y para acabar, ofrezco esta pequeña clasificación de las diferentes maneras de escribir la historia. A mí entender, son tres:

1) la primera es una función de memoria y de identidad. Por ejemplo, los catalanes quieren conocer la historia de Catalunya; los judíos, la del pueblo judío; las mujeres, la de las mujeres; el ejército, la del ejército, etc., etc.

2) la segunda función de la historia es la comunicación; es decir, realizar una obra que satisfaga al que la ha hecho y que proporcione placer al que la ha de recibir.

3) y tercera es una función analítica: dar una inteligibilidad a los fenómenos históricos.

Generalmente, estas tres funciones están mezcladas, pero es importante de todas formas saberlas distinguir, al menos dentro de nuestro propio campo.

Por tanto, vamos ahora a ver cómo funcionan las obras de tipo histórico a partir de esta clasificación. Primero, cómo explican la historia. Cuando es la operación de identidad o la fuente directa, la forma es una narrativa. Pero cuando el deseo, la voluntad es de comunicar, el tipo de narración no es necesariamente la novela o narrativa, sino la dramaturgia. Este es un punto importante, porque una obra filmica se transforma. Ha de haber progresión dramática, pero la progresión dramática no es necesariamente una progresión histórica. La historia no ha procedido de una manera normal como si fuese una subida constante, hay subidas y bajadas. En cambio, en una obra filmica o histórica, porque llegamos a leer todo el libro, y porque miramos la película y vamos al cine, tiene que haber una tensión dramática. Y como resultado, la dramatización de la historia va contra la historicidad.

En la tercera función, la función analítica, la forma narrativa se convierte en descriptiva, en problemática o descriptiva. Es decir, se plantea una cuestión y se intenta responder a esta pregunta: por qué Navarra y el País Vasco, por ejemplo, no tuvieron la misma actitud durante la Guerra Civil española; y se busca una respuesta, que no es una novela ni una dramaturgia. Por tanto, el tipo de narrativa cambia según las tres funciones. Pero también cambia la forma de escoger las informaciones. Recordemos que hemos dicho que en el film de Kubrick se han recogido todas las informaciones antimilitaristas, porque es un film de comunicación. Por tanto, el cineasta busca lo que interesa al público, busca la información que ahora es interesante, no lo que quizá antes era interesante, en la época histórica. En cambio, para la primera función, la de identidad y de memoria, el hombre histórico quiere reproducir todas las informaciones, una acumulación de informaciones. En cierta época, un judío, que va a Palestina, por ejemplo. Y esto, como cualquier pequeña piedra que ya posee un valor histórico; y para las mujeres, el más mínimo detalle de su propia lucha es importante, etc., etc.

Asimismo, en la función analítica, el principio de selección es explicar. Para ver la diferencia entre Navarra y el País Vasco en relación a la Guerra Civil diré, en primer lugar, qué documentos voy a buscar y como trabajaré.

El tercer punto, es la organización global de la obra. En el primer tipo de identidades, la organización es cronológica; en el segundo tipo, la organización es estética; y en el tercero -la analítica- es lógica. Es decir: cronológica, estética y lógica. Y por último, se ha de saber qué hay dentro de la cabeza o detrás del cerebro: los que hacen obras de identidad o memoria -el corazón- están animados por el principio de la pureza. Por ejemplo, no hay nada más bueno que Armenia para los armenios; por tanto,

buscan la armenidad, los otros buscan la hispanidad, otros el espíritu militar y los otros la fe auténtica. Es una voluntad de pureza.

En el segundo tipo de obra de comunicación, detrás de la cabeza hay el principio del placer; el placer de hacer una cosa que me guste, pero, además, que guste a los demás... Y, después, un festival. También existe el principio de gloria: la gloria para el que hace la gloria y no para los otros. El tercer, para el análisis, detrás de la cabeza hay el principio del poder; es decir, se ha de enseñar científicamente que sabemos más, que somos más competentes que los políticos, que los que nos gobiernan, que se ha de hacer la revolución.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(*) Conferencia pronunciada en francés, bajo el título de "Histoire et non-Histoire, sous leur forme savante, romanesque ou cinématographique", en las *VI Jornades d' Història i Cinema* de la Universidad de Barcelona. Fue publicada por vez primera, traducida al catalán, en CAPARROS LERA, I. M. (ed.) *6 anys d'Història i Cinema a la Universitat de Barcelona*, Memòria. Barcelona: Facultat de Geografia i Història, 1987, pp. 11-17.

(1) WENDEN, D. J. "Battleship Potemkin -Film and Reality", SHORT K.R.M. (ed.) *Feature Films as History*, London: Croom Helm, 1981, pp. 37-61.

(2) FERRO, M. (ed.) *Film et Histoire*, No.1, Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984.

(3) *Les Camisards*. Film realizado en 1970-72.

(4) Esta película fue autorizada en España después de la exposición del autor. Su estreno data de octubre de 1986.

(5) *La Grande Guerre: 1914-1918*. Paris: Gallimard, 1968.

MARC FERRO is the leading authority on relationship between Film and History .His famous publications include *Analyse de film. Analyse de sociétés* (1975), *Film et Histoire* (1976, translated in English and Spanish) and, among other books, *La Grande Guerre:1914 -1918* and *La Révolution de 1917*, also translated in several languages. He has been filmmaker of 17 documentaries on Contemporary History, and currently is Head of Studies at the École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), co-Editor of the journal *Annales*, researcher at the CNRS of France, fellow in the Wilson Centre of the Smithsonian Institute (Washington) and Director of the Institut du Monde Soviétique et de l'Europe Centrale et Orientale (IMSECO).