



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Cine e historia. investigación y análisis histórico en la era audiovisual

Autor/es

ALFREDO SÁENZ BOZALONGO

Director/es

CARLOS NAVAJAS ZUBELDÍA y DIEGO ITURRIAGA BARCO ,

Facultad

Facultad de Letras y de la Educación

Titulación

Grado en Geografía e Historia

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2018-19



Cine e historia. investigación y análisis histórico en la era audiovisual, de
ALFREDO SÁENZ BOZALONGO
(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los
titulares del copyright.

TRABAJO FIN DE GRADO

Título

**Cine e historia. Investigación y análisis histórico
en la era audiovisual**

Autor

Alfredo Sáenz Bozalongo

Tutor/es

Carlos Navajas Zubeldía

Grado en Geografía e Historia [602G]

Facultad de Letras y de la Educación

Año académico

2018/19

Resumen

El cine ha sido un elemento esencial en la construcción de mentalidades e identidades durante los siglos XX y XXI. Durante mucho tiempo, la historiografía tradicional ha relegado a las fuentes audiovisuales a un segundo plano, obviando las potencialidades de las mismas como herramienta de análisis y conocimiento histórico. Historiadores de la segunda mitad del siglo XX, pertenecientes a las nuevas corrientes renovadoras herederas del legado de la escuela de los *Annales* como Marc Ferro, Peter Burke o Robert A. Rosenstone han abierto nuevas e interesantes perspectivas que recuperan para la ciencia histórica las posibilidades ofrecidas por las películas, no solo como fuente, sino también como una nueva forma de historiar más adaptada a las características de la era audiovisual.

Palabras clave: Cine, historiografía, audiovisual, películas, fuente, historiadores.

Abstract

Cinema has been an essential component in the construction of mentalities and identities during the XX and XXI centuries. During a lot of time, traditional historiography has relegated audiovisual sources rejecting his potentiality as an implement to historical analysis and knowledge. Historians of the second half XX century, belonging to renovator currents heires of the *Annales* school legacy as Marc Ferro, Peter Burke or Robert A. Rosenstone, have opened new and interesting perspectives that retrieve for the historic science the possibilities of movies, not only as source, but also as a new way to making history most suited to the audiovisual's era characteristics.

Key Words: Cinema, historiography, audiovisual, movies, source, historians.

Índice

1. Introducción y estado de la cuestión	1
2. Cine e historia: El debate	7
3. El cine como documento histórico	11
4. Cine y construcción del pasado histórico: ¿hacia una historia cinematográfica?	20
5. El cine y la pluralidad de puntos de vista	24
6. ¿La mirada inocente del cine? Cine e ideología contemporánea	28
7. Conclusiones	33
8. Bibliografía	37
8.1. Fuentes impresas	37
8.2. Fuentes digitales	39

1. Introducción y estado de la cuestión

Como dice el historiador francés Marc Ferro (uno de los grandes especialistas en todo lo relativo al estudio de la ciencia histórica a partir de fuentes visuales como el cine, el documental o la fotografía), en nuestros tiempos actuales el enunciado historia y cine puede no causar sorpresa alguna.¹ El cine como manifestación artística y cultural lleva más de un siglo formando parte íntegra de nuestras sociedades contemporáneas, sobre todo en lo que conocemos como mundo desarrollado occidental. Por todos es conocida la faceta artística y lúdica del cine y demás productos audiovisuales tan laureada por cientos de miles de críticos cinematográficos. La belleza de un plano, la solidez de un argumento, lo coherente o novedoso de una estructura, lo maravilloso de un guion, la increíble interpretación de ese actor tan vistoso... todos estos son ámbitos tratados una y mil veces por expertos y estudiosos del cine. Nuestra intención es poner el foco de atención en todos aquellos factores y elementos que puedan hacer (o no) del cine una herramienta útil para la investigación histórica. Por tanto, mediante este trabajo intentaremos dar respuesta a uno de los interrogantes del mismo: ¿es el cine un instrumento útil para la investigación histórica?

Para la realización de este breve estudio hemos recurrido a diversas fuentes tanto bibliográficas como digitales que nos han permitido dotarnos de una visión amplia sobre un tema de absoluta actualidad en el que el debate dista mucho de estar cerrado. En un mundo como el que Marc Ferro denominó en su obra *Historia contemporánea y cine* (uno de los pilares fundamentales de este trabajo) como “El imperio de la imagen”, el cine,² así como el conjunto de manifestaciones audiovisuales, constituye un elemento absolutamente necesario para comprender nuestra historia y nuestro mundo actual (al fin y al cabo, el cine es reflejo de la realidad que le toca vivir). Vivimos en una especie de era visual en la que la inmediatez y verosimilitud de una imagen vale más que cualquier tratado científico, político e histórico. Además, gran parte de las identidades tanto individuales como colectivas construidas a lo largo del siglo XX y lo que llevamos de siglo XXI han sido forjadas a golpe de película, creando unas sólidas estructuras

¹Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 10.

²Ibídem, p. 12.

mentales que han configurado los imaginarios de varias generaciones. Esas generaciones somos nosotros, seres humanos maleables y a merced de ese conjunto de estímulos visuales y sonoros a los que hemos denominado películas y que constituyen una de las manifestaciones artísticas y culturales que más ha influido en el desarrollo de nuestras sociedades modernas: el cine. Por todo esto he escogido este tema con el objetivo de analizar las posibilidades que ofrece el medio audiovisual al estudio de la historia.

Por otro lado, también intentaremos abordar el papel que ha tenido y tiene el cine como productor de imaginarios colectivos e ideológicos capaces, de algún modo, de influir en la sociedad y, por ende, en la política y la economía. Para este análisis hemos recurrido a varias obras de distinta índole, como un libro del politólogo, profesor universitario y político español Pablo Iglesias Turrión titulado *Maquiavelo frente a la gran pantalla*,³ muy útil para el análisis de las cuestiones más puramente ideológicas del cine destinadas, sobre todo, a la construcción de “dispositivos culturales de dominación hegemónica”.⁴ Otra publicación de gran interés para la realización de este estudio ha sido *Historia y cine: La construcción del pasado a través de la ficción*,⁵ obra coral que recoge las intervenciones de múltiples especialistas como Mónica Bolufer, James Amelang o el indispensable Peter Burke, una de las mentes más lúcidas y brillantes con respecto a este tema. Su interés reside precisamente en la gran cantidad de interpretaciones y puntos de vista que introduce, permitiendo un análisis dinámico y ponderado de la cuestión. También del mencionado Burke es el trabajo *Visto y no visto*, uno de los estudios pioneros en el análisis de las relaciones entre la imagen como vestigio del ser humano a su paso por el tiempo y la historia, del cual sobre todo he utilizado aquellos capítulos exclusivamente centrados en el cine y su significado histórico.⁶ Otras obras de similar naturaleza como el libro *Hacer historia con imágenes* de los especialistas en historia del cine Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camarero

³Iglesias Turrión, Pablo, *Maquiavelo frente a la gran pantalla*, Madrid, Akal, 2013.

⁴Ibídem, p. 25.

⁵BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2015.

⁶Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Cultura Libre, 2001.

Gómez también me han proporcionado gran cantidad de información,⁷ sobre todo referida a aspectos metodológicos y teóricos, sin olvidar la obra de Robert A. Rosenstone, *El Pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, en la que me he topado con el pensamiento de un autor bastante controvertido que me ha suscitado un especial interés.⁸

Para realizar la última parte de este trabajo he utilizado el libro *El siglo XX en la gran pantalla* del historiador israelí Shlomo Sand, en la que se ofrece una perspectiva histórica del cine a partir del análisis de alguna de las películas más significativas del siglo XX.⁹ En el libro, Shlomo Sand, haciendo gala de una capacidad de síntesis envidiable y a partir de una estructura basada en bloques temáticos y no cronológicos (lo que, a mi juicio, lo hace mucho más interesante), nos introduce un amplio y detallado mosaico de la cinematografía del siglo pasado con la firme intención de demostrar cómo la relación entre cine e historia es mucho más estrecha de lo que puede parecer. Finalmente, también he utilizado la obra de *El oficio de historiador* del investigador español Enrique Moradiellos, trabajo indispensable para todo aquel que pretenda adentrarse en todo lo relativo a la historiografía y su evolución en el tiempo.¹⁰ Por otro lado, además de las mencionadas obras puramente bibliográficas, también me he servido de multitud de artículos y ensayos de diversa procedencia, así como de videos y demás recursos audiovisuales, necesarios para un estudio de estas características.

Una de las cosas que más me ha llamado la atención a la hora de buscar fuentes de información para la realización de este trabajo es la gran cantidad de obras disponibles sobre cine y pedagogía o la utilización del cine como herramienta útil para acercar la historia a los jóvenes estudiantes. Lejos de criticar esta tendencia (de la que soy defensor, pero con cautelas) opino que ha faltado un acercamiento más incómodo y arriesgado a la materia a través de una perspectiva crítica y académica (algunas obras consultadas de este tipo han sido *Cine, literatura e historia. Recursos para la*

⁷HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria (coords.), *Hacer historia con imágenes*, Madrid, Síntesis, 2009.

⁸Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997.

⁹Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2005.

¹⁰Moradiellos, Enrique, *El oficio de historiador*, Barcelona, Siglo XXI, 1994.

*aproximación a la historia contemporánea*¹¹ y *100 documentales para explicar la historia*).¹² Es alarmante la escasa presencia de obras científicas dedicadas al estudio de las relaciones entre cine e historia o la influencia del cine en nuestras sociedades contemporáneas. En mi opinión, este vacío relativo se debe a un cierto y preocupante prejuicio presente en muchos de los grandes historiadores de los siglos XX y XXI, según el cual el cine no pasaba de ser una manifestación más de la cultura humana sin relevancia histórica o intelectual alguna. De hecho, y sobre todo en el panorama académico y universitario español, pocos son los autores dedicados al estudio de las relaciones existentes entre historia y cine desde una perspectiva rigurosa, sintética, metodológica y crítica. Y es que el cine (en su relación con la historia), si bien ha sido tratado por algunos historiadores e investigadores, todavía está muy lejos de haberse constituido en un campo de estudio propio y claramente delimitado, siendo mucho más habituales las obras de naturaleza más bien fragmentaria que aquellas que abordan el tema de forma sistemática y unitaria.¹³

En este trabajo intentaremos desmontar estos prejuicios apoyando las tesis de Marc Ferro, todo un descubrimiento a nivel personal. Teniendo en cuenta las limitaciones bibliográficas a las que me he enfrentado durante la búsqueda de información para este trabajo, he decidido consultar a autores especializados en la materia, intentando huir en la medida de lo posible de las obras más generalistas o pedagógicas. Otra de las grandes dificultades ha sido encontrar obras dirigidas a estudiar la relación entre el cine y la historia, pero desde un punto de vista historiográfico, es decir, metodológico y conceptual. Existen, por el contrario, multitud de libros dedicados al estudio del tratamiento cinematográfico que se ha hecho de determinados periodos históricos (por ejemplo, existe una gran bibliografía sobre el tema de la guerra civil española y su tratamiento en el cine de la transición), obras que, si bien son útiles e interesantes, no me ayudaban a comprender las fortalezas y debilidades del cine como fuente histórica.

Dedicaremos la primera parte de este breve estudio a ver cómo el cine ha formado parte, casi desde el momento de su nacimiento, del debate público e intelectual introduciendo

¹¹Salvador Marañón, Alicia, *Cine, literatura e historia. Recursos para la aproximación a la historia contemporánea*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1997.

¹²Caparrós, J.M., Crusells, Magí y Mamblona, Ricard, *100 documentales para explicar la historia*, Madrid, Alianza, 2010.

¹³Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes*, op. cit., p. 14.

alguna de las primeras preguntas que subyacen en la relación entre el cine y la historia. En el segundo apartado nos adentraremos en las potencialidades de la película como fuente de investigación histórica, analizando alguna de las diferentes posturas defendidas por los especialistas. Seguidamente, pondremos el foco de atención en la representación de la pluralidad de puntos de vista ofrecida por las herramientas audiovisuales poniéndola en relación con alguna de las tesis defendidas por la renovación historiográfica de la segunda mitad del siglo XX. Finalmente, dedicaremos el último apartado de este trabajo a analizar algunos de los mecanismos que hacen del cine una herramienta esencialmente parcial e ideológica, aportando algunos ejemplos significativos que, muy brevemente, nos ayudarán a entender la película como un conjunto de “iconotextos”.¹⁴

Como punto de partida tomaremos una de las máximas defendidas por el profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona Román Gubern (y pionero en estudios de cine e historia en España): “toda película es histórica”.¹⁵ Toda película es histórica desde el momento en que es producto de un momento y circunstancia históricos determinados, a los que hemos de unir las particularidades y la experiencia vital del propio autor. Desde este punto de vista, un film, como toda obra de arte, en cuanto a manifestación artística inherente al hombre como ser situado en el tiempo y en el espacio, será el producto de las inquietudes y anhelos de un sujeto que, a su vez, es, de forma ineludible, producto y reflejo de su tiempo, es decir, de las creencias, circunstancias, pensamientos e inquietudes de su época. No existe, pues, en cine abstracción total posible (como mucho, puede existir una aparente abstracción que responde a una lógica muy terrenal, la pretensión de escapar de la realidad).¹⁶

Para gran parte de los espectadores, la única vinculación posible entre el cine y la historia se limita a la existencia del género cinematográfico denominado como histórico, género que, a su vez, se subdivide en una serie de subgéneros como el cine bélico, el *biopic* o el mítico “péplum”, cada uno de los cuales presenta sus peculiaridades y características. Sin embargo, muy a menudo, el contenido histórico de estas películas se limita a su contexto o ambientación, tratándose, en general, de filmes de escaso rigor

¹⁴Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit., p. 201.

¹⁵Gubern, Román, “Cine, historia e ideología”, conferencia en el Centro Cultural Español de Montevideo, 19/08/2014, *Asuntos públicos*, [<https://www.youtube.com/watch?v=AFOfbOBRUxs>] [18/06/2019].

¹⁶Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, op. cit. p. 13.

histórico. Sin embargo, las interrelaciones existentes entre el cine y la historia van mucho más allá del cine histórico como género cinematográfico, pues responde a la propia naturaleza del cine, siendo estas múltiples. A lo largo de este estudio veremos alguno de los puntos de vista propuestos por autores reconocidos como Robert A. Rosenstone, Peter Burke, Monica Bolufer o el omnipresente Marc Ferro, entre otros, intentando ofrecer un amplio panorama de las posturas existentes.

Asegura el periodista Rafael Poch que el cine no es, ni mucho menos, el séptimo arte.¹⁷ Lejos de este debate, nosotros nos proponemos en este trabajo analizar su validez como herramienta de investigación histórica. Partamos del hecho de que, cuando la historia comenzó a surgir como ciencia, desarrollando sus metodologías (siglo XIX a grandes rasgos) el cine todavía no había nacido, por lo que su lenguaje y pretensiones no pasaron a formar parte del universo intelectual del pensador decimonónico (como sí lo hicieron la literatura o el arte, aunque de manera muy tímida).¹⁸ Fue a partir de la renovación historiográfica de la segunda mitad del siglo XX cuando el cine comenzó a mostrar tímidamente la cabeza como instrumento de reflexión científica e histórica, si bien lo hizo en un sustrato todavía muy condicionado por la herencia metodológica y conceptual del siglo XIX.¹⁹

¹⁷Poch, Rafael, “El cine ruso vuelve a ser social”, *La Vanguardia*, 16/02/2013, [<https://www.lavanguardia.com/cultura/20130216/54366803790/cine-ruso-social.html>] [18/06/2019].

¹⁸Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, *op. cit.*, p. 13.

2. Cine e historia: El debate

El cine supuso un extraño para los padres fundadores de la ciencia histórica y siguió siéndolo para la mayor parte de sus herederos.²⁰ El historiador tradicional tan solo otorgaba validez a los documentos albergados en ingentes archivos que hacían de la historiografía una labor de cámara, de gabinete, de pálidos eruditos enclaustrados en sus salones de certidumbre. Cuando el cine advino al mundo, este se mostró a sus ojos como algo plebeyo, de bajo extracto, muy lejos de la nobleza reflejada por el ébano de las estanterías de los archivos. Además, el complejo lenguaje cinematográfico confundió a estos intelectuales de salón, tan interpretativo, tan visual. Esto explica, en cierto modo, el vacío científico (relativo) existente en este ámbito durante gran parte de la historiografía de los siglos XX y XXI.

Desde que el cine hizo su aparición en la sociedad ha sido objeto de todo tipo de debates, algunos más intensos que otros. De hecho, como dice la licenciada en Historia por la Universidad de Zaragoza Idoya López Soriano, el cine ha constituido y constituye uno de los elementos de debate de mayor importancia socio-cultural.²¹ Si nos retrotraemos a principios del siglo XX, es digna de mención la polémica suscitada por la célebre película histórica del director estadounidense D.W. Griffith, *El nacimiento de una nación*, obra maestra del cine desgraciadamente recordada por su innegable contenido racista y reaccionario que retomaremos más adelante (hace propaganda y elogio del Ku klux klan).²² Posteriormente, Griffith respondió a la oleada de críticas recibidas con otro filme de contenido muy diferente, la también legendaria *Intolerancia*, en la que parte de un contexto histórico para criticar diferentes situaciones de intolerancia o persecución a lo largo de la historia (fue, de hecho, la película más cara de la historia hasta la fecha).²³ No obstante, la manzana de la discordia ya estaba sobre la mesa y el debate entre cine e historia había comenzado.

²⁰Ibídem.

²¹Fernández Ibars, Ricardo y Soriano López, Idoya, “La Historia y el cine”, *Revista Clío*, nº 32, 2006, p. 3.

²²Ibídem.

²³Gorgot, Emilio de, “Las películas más ruinosas de todos los tiempos”, *Jot Down*, 20/05/2013, [<https://www.jotdown.es/2013/05/las-peliculas-mas-ruinosas-de-todos-los-tiempos>] [23/06/2019].

Otra reciente y destacable polémica vinculada, en este caso, con el cine y su tratamiento de la memoria histórica, fue la de la película del director y cómico italiano Roberto Benigni, *La Vida es bella*, tragicomedia muy criticada por sus contemporáneos por utilizar el tema del holocausto como base para una comedia amable. Muchos tomaron el film como una falta de respeto hacia las víctimas, llegando incluso a ser boicoteado su estreno por algunos grupos israelitas ortodoxos.²⁴ De todos modos, la película obtuvo el Oscar a mejor película de habla no inglesa en el año 1998, erigiéndose como todo un éxito tanto para la crítica como para el público en general.²⁵ Ejemplos como los citados hay a raudales, sobre todo en aquellas películas que se atreven a adentrarse a cuestiones vinculadas a la memoria histórica del siglo XX europeo, viéndose obligadas a sortear las diferentes sensibilidades susceptibles de ser vulneradas.

Como vemos, el cine es un tema abierto a debate público y no es, ni mucho menos, ajeno a ideologías, sensibilidades e identidades. De hecho, con mucha frecuencia, supone un termómetro social de gran interés capaz, no solo de diagnosticar preocupaciones, inquietudes e imaginarios, sino también de crearlos. Es imposible desvincular cada tendencia cinematográfica de su contexto histórico (por ejemplo, para comprender el sentido y la razón de ser de una experiencia cinematográfica vital para la historia de las artes audiovisuales como el neorrealismo italiano, hemos de tener en cuenta el contexto en el que se desarrolla, la posguerra y su peso de miseria, hambre y convulsión social y política).

Sin embargo, si bien podemos decir que el debate cinematográfico surge casi a la vez que el cine como disciplina artística, habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo pasado para que se inicie la verdadera reflexión científica y crítica sobre el valor histórico presente en las películas. Ciertamente es que la relación entre el cine y la historia se remonta prácticamente a los orígenes de la cinematografía, hacia finales del siglo XIX (relación visible, por ejemplo, en las filmaciones cinematográficas realizadas sobre acontecimientos históricos como la guerra de los boxers o la guerra hispano-norteamericana en Cuba).²⁶ Pero no es hasta el siglo XX, y al influjo de la renovación

²⁴Fernández Ibars, Ricardo y Soriano López, Idoya, “La Historia y el cine”, *op. cit.*, p. 4.

²⁵Lamas Pablo, Juan, “*La Vida es bella* lleva 20 años siendo la película más triste de la historia, ¿estás de acuerdo?”, *Vix*, 22/11/2018, [<https://www.vix.com/es/cine/196047/la-vida-es-bella-lleva-20-anos-siendo-la-pelicula-mas-triste-de-la-historia-estas-de-acuerdo>] [20/06/2019].

²⁶Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes*, *op. cit.*, p. 16.

historiográfica, cuando esta relación es estudiada científicamente de la mano de las dos grandes escuelas historiográficas pioneras en este tipo de estudios: la francesa, con la presencia ineludible de Marc Ferro y otros autores vinculados a la escuela de los *Annales*, Pierre Sorlin, Marcel Oms o Bertin-Maghit, y la anglosajona, con historiadores indispensables como O'Connor, Jackson o Rosenstone, todos ellos vinculados al entorno estadounidense.²⁷

A grandes rasgos, y realizando un ejercicio importante de simplificación (por otra parte, necesario para la correcta comprensión del tema a tratar) podemos establecer tres preguntas fundamentales sobre la utilización del cine en la historia y la historia en el cine: ¿Hasta qué punto el cine permite realizar un estudio serio y útil de la Historia como ciencia social? O lo que es lo mismo: ¿puede contribuir de forma eficaz el cine a la investigación histórica? ¿Qué valor historiográfico o histórico presenta el cine? ¿Cuáles son sus limitaciones y posibilidades? ¿El cine “refleja” la historia o la “deforma”?²⁸

No obstante, el debate no puede limitarse a descubrir si el cine deforma, trivializa, manipula o falsea la historia. El cine no es la historia misma, sino tan solo una manifestación, un producto de la misma, lo que hace de él una posible herramienta útil para su comprensión. Lo que realmente nos interesa es descubrir la manera en que el cine nos transmite la historia o cómo es, a su manera, fiel reflejo de ella, así como si el análisis de sus diálogos, imágenes, sonidos, omisiones y silencios constituye una fuente histórica y si esta puede ser tomada por la historiografía como una herramienta útil y honesta, científica y rigurosa. En cierto modo, en este trabajo me propongo *sacar* al cine de su dimensión meramente lúdica, vinculada al entretenimiento, y asumirlo como una manifestación cultural propia de las sociedades humanas, además de intentar comprender su impacto en el mundo contemporáneo.

Se pueden encontrar ciertas semejanzas entre este debate y el protagonizado por la novela en su relación con la investigación histórica, si bien este último se trata de un debate superado hace tiempo al reconocer el valor histórico relativo de la novela como manifestación fundamentalmente literaria. Sin embargo, a diferencia del caso

²⁷HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria, *Hacer historia con imágenes*, *op. cit.*, pp. 11-12.

²⁸Fernández Ibars, Ricardo y Soriano López, Idoia, “La Historia y el cine”, *op. cit.*, p. 4.

mencionado, el debate entre cine e historia está muy lejos de solucionarse, como demuestran las constantes polémicas que cada año surgen con respecto al cine y su influencia en la sociedad. Si bien es cierto que, al igual que la novela, el cine supone una manifestación artística, también es cierto que al estar dotado de cierta inmediatez visual se ha erigido como un arte dotado de sus propias peculiaridades y lógicas que lo establecen en un plano diferente al del resto de artes.²⁹

Sin embargo, ¿por qué el cine suscita este debate? El cine ha sido sin duda la mayor y más extendida manifestación artística del siglo XX. Pasó de ser el disfrute frívolo de unas minorías económicas e intelectuales a todo un fenómeno popular extendido por todo el mundo hasta el punto de convertirse en una sólida y potente industria (Hollywood, Cinecittá...).³⁰ Esto hizo del cine un vehículo perfecto de ideas, con una inagotable capacidad para crear arquetipos perdurables en el imaginario colectivo de los espectadores del mundo. La capacidad de influir en la mentalidad del espectador hizo del cine toda una herramienta social, económica, política e ideológica.³¹ Esta capacidad no se ve en el resto de disciplinas artísticas, mucho más elitistas y acomodadas a una condición aristocrática voluntaria. Por eso el cine es tan importante, por eso está siempre en el ojo del huracán. O, ¿acaso existe otra manifestación artística capaz de hacer que al hablar de Espartaco nos venga inmediatamente a la mente el rostro de Kirk Douglas? ¿Es casualidad que durante gran parte del siglo XX una mayoría de europeos conozcan más sobre el lejano oeste americano reflejado según el cine estadounidense que sobre sus propias historias nacionales? No. Todo esto nos indica que estamos ante un fenómeno único, transformador, de profundidad y calado histórico y, por lo tanto, merecedor de ser analizado y tomado en serio por la historiografía oficial. Además, como dice Marc Ferro: “Actualidad o ficción, la realidad que el cine ofrece en imágenes resulta terriblemente auténtica”.³² He aquí la clave del cine como manifestación cultural de masas.

²⁹Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, op. cit., p. 34.

³⁰Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, op. cit., p. 30.

³¹Ibídem, p. 25.

³²Ferro, Marc, “El film, ¿un contra-análisis de la sociedad?”, en *Cine e Historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil. Colección Punto y Línea, 1980, p. 33.

3. El cine como documento histórico

En el capítulo dos de su libro, Marc Ferro introduce una reflexión acerca de la relación sostenida por el historiador con respecto al cine como herramienta de investigación histórica. La tesis de entrada es muy clara, según Marc Ferro el cine “no entra para nada en el universo mental del historiador”,³³ es decir, es un ámbito absolutamente despreciado por muchos de los profesionales de la historia. No cabe duda de que esta pesimista perspectiva, nacida de la mente de uno de los historiadores pioneros en el tratamiento científico y académico del cine, procede de la década de los 70, por lo que la situación actual no es la misma. Sin embargo, el cine sigue siendo hoy en día una fuente absolutamente minoritaria y accesorio para la historiografía, puesta constantemente en duda por los investigadores, la mayor parte de los cuales siguen depositando su absoluta atención e interés en los archivos nacionales y los documentos legales como fuente fundamental para el conocimiento histórico (lo cual, por otra parte, refleja una estrechez de miras preocupante). Para Rosenstone, esta estrechez de miras se hace especialmente problemática en la tendencia a comprimir el pasado, convirtiéndolo en un sistema cerrado y lineal explicado únicamente como una concatenación de acontecimientos, interpretación todavía muy presente en los esquemas de la historiografía (a pesar de la influencia renovadora de escuelas como la de los *Annales*).³⁴

Asegura Marc Ferro que, en realidad, muy pocos historiadores han realizado sus investigaciones al margen de un régimen o interés político determinado, aun consciente o inconscientemente, desarrollando lo que algunos han denominado como una “historiografía militante”.³⁵ En este aspecto, la crítica hacia autores decimonónicos como Theodor Mommsen o Ernest Lavisse es total.³⁶ Es a principios del siglo XX cuando queda plasmado de forma más palpable y evidente el hecho de que ninguna historia es inocente. Es en este turbulento período dominado por la omnipresencia de las dos guerras mundiales en el que encontramos historiadores e intelectuales que trabajan para mayor gloria de la patria y sus valores. Esto ocurre en Francia, Alemania,

³³Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, op. cit., p. 31.

³⁴Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes*, op. cit., p. 29.

³⁵Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, op. cit., p. 35.

³⁶Moradiellos, Enrique, *El oficio de historiador*, op. cit., p. 31.

Inglaterra, Austria... Un ejemplo claro es el del historiador francés Ernest Lavisse, citado por Ferro en varias ocasiones, que asegura que: “a los que enseñan historia les corresponde el glorioso deber de hacer amar y comprender la patria (...) si el estudiante no se convierte en un ciudadano responsable de sus deberes y un soldado fiel a su bandera, el profesor habrá perdido el tiempo”.³⁷

Estos historiadores, respondiendo a este fin, realizaron una férrea jerarquización de las fuentes, de tal modo que estas se estructuraran componiendo un edificio lógico y sólido, como la sociedad que pretendían defender. En este edificio se encontraban los archivos y documentos nacionales en primer lugar como manifestación de las clases dominantes que, en definitiva, ordenaban y protagonizaron los hechos, en segundo lugar los textos jurídicos y legislativos que escondían el “sentir de una nación”,³⁸ su lógica estatal e histórica, seguidos de los documentos económicos y comerciales y, en último lugar, a mucha distancia del resto, las biografías, los estudios de historia local y las narraciones de viajeros, de importancia casi anecdótica. A las fuentes orales y audiovisuales les correspondía el lodo de la historia, el cenagal de la ciencia. Eran las manifestaciones de la plebe, de los que no importaban en el acontecer histórico, aquellos que se limitaban a oír, ver y callar. El cine, sobre todo en el siglo XX, es, indudablemente, una de las manifestaciones más plebeyas de la historia, ahí reside para Marc Ferro su valor.³⁹

Para muchos historiadores, una película no es más que un acontecimiento, una ficción, una anécdota, una serie de informaciones censuradas. Puede que, en gran medida, este análisis no resulte del todo equivocado. Pero... ¿el carácter parcial y *censurable* del cine hace de este una fuente desechable? Quizás sea todo lo contrario y sea esta parcialidad, esta naturaleza de por sí dubitable y desconfiada lo que haga del film un instrumento de conocimiento histórico sólido. ¿Qué pseudoimagen de la realidad se han empeñado y se empeñan en transmitir esas grandes industrias cinematográficas estadounidenses y europeas? ¿De qué tipo es la realidad reflejada en la gran pantalla? Estamos ante un tipo de documento cuya naturaleza nos obliga a estar continuamente alerta, que nos hace sospechar en todo momento. ¿Existe acaso fuente más apasionante que esta? Las dudas hacia el cine son, por supuesto, legítimas, pero, ¿no suponen del mismo modo una coartada para los historiadores? ¿Pretenden decir que la censura y la manipulación son

³⁷Ibídem.

³⁸Ibídem, p. 45.

hechos solo aplicables a las películas? Nada más lejos de la realidad. Como bien sabemos, todo documento histórico está abierto a la manipulación desde el momento mismo de su nacimiento, y el cine no podía ser menos.

Una de las críticas más comunes realizadas por la historiografía más académica a las películas con contenido histórico es que se trata de productos culturales “siervos de su presente”, es decir, que se limitan a reconfigurar el pasado desde el punto de vista de los conflictos sociales, políticos e inquietudes del momento en que se realizan,⁴⁰ limitando su capacidad de transmisión de conocimientos objetivos y rigurosos de la historia. Siendo una perspectiva cierta (pues muchas películas utilizan la plasmación en pantalla de hechos históricos determinados como pretexto para hablar de su presente) estos historiadores académicos no hacen sino referirse a una de las características presentes inevitablemente en todas y cada una de las obras históricas producidas. A estas alturas, todo historiador debería ser consciente, a mi juicio, de que, como bien dice el historiador finlandés Hannu Salmi: “el momento presente no se puede negar ni eliminar”.⁴¹ Es decir, todo historiador, sea de la corriente historiográfica que sea y tenga las pretensiones de objetividad que tenga, escribe ineludiblemente desde su presente, de modo que, como dice el propio Rosenstone, la historia “presenta una doble faz”,⁴² la de un ser humano dialogando con su inherente temporalidad.

Las corrientes historiográficas renovadoras surgidas a lo largo del siglo XX ya tomaron la lógica senda de rechazar la vía historicista de Ranke y los demás pensadores decimonónicos, en virtud de la cual la historia tenía el objetivo de “mostrar lo que realmente sucedió”.⁴³ El cine, manifestación absolutamente contraria a los postulados historicistas, consiguió paulatinamente adentrarse en el universo historiográfico de la mano del desarrollo de estudios históricos cada vez más próximos a las mentalidades, la

⁴⁰Rosenstone, Robert A., “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que hacemos a los muertos”, cit. en HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria, *Hacer historia con imágenes*, op. cit., pp. 19-29.

⁴¹Nozick, Peter, *That Noble Dream: The objectivity Question and the American Historical Profession*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988 y Hannu, Salmi, “Film as Historical Narrative”, *Film-Historia*, vol. I, 1990, pp. 45-54.

⁴²Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes*, op. cit., p. 54.

⁴³Moradiellos, Enrique, *El oficio de historiador*, op. cit., p. 33.

sociedad, las costumbres y las ideas, elementos que, por lo general, no quedaban plasmados en los documentos.

El propio Rosenstone va más allá en su concepción del cine como herramienta de conocimiento histórico, pues llega a analizar la película como un modo de pensamiento, es decir, como una manera de historiar frente a aquellos historiadores mayoritarios que, dentro de los márgenes de la historiografía tradicional, tan solo conciben el film como un documento que abre una ventana a los aspectos culturales o sociales de una época.⁴⁴ Desde la perspectiva del historiador norteamericano, la película histórica (así como el resto de films) es, al igual que las obras de historiografía, una forma de pensar en acontecimientos y personajes del pasado dándoles un sentido en el presente, es decir, un vehículo a partir del cual reconstruir la historia.⁴⁵ Al margen de las debilidades propias de una manifestación artística (subjetividad, creación de elementos, dramatizaciones...) en la elaboración de toda película histórica se lleva a cabo una recolecta de información básica del pasado para crear una narración que proporcione en el presente una interpretación de algún tema en cuestión. Para este autor, este proceso de creación cinematográfica no dista mucho del realizado por la historiografía oficial, por lo que estas películas (las históricas y el resto) podrían constituir perfectamente un tipo de historia, es decir, una manera de historiar.

Si bien el propio Rosenstone es consciente de las diferencias existentes entre una película y un obra académica, para él estas no son tan significativas como las similitudes que las unen, partiendo del hecho de que tanto la película como el libro constituyen intentos de construir una narración y explicación coherente de la historia, eso sí, con exigencias diferentes. La película se ve obligada a ofrecer un nivel de detalle extremadamente específico que va mucho más allá de lo que cualquier historiador pueda llegar a conocer, además de tener que lidiar con un lenguaje y unos códigos distintos a los exigidos por el papel.⁴⁶ El verdadero problema según Rosenstone ha sido que a lo largo del siglo XX todos los que han escrito sobre el cine y su utilidad en la investigación histórica se han centrado más en lo que las películas no hacen que en lo

⁴⁴Rosenstone, Robert A. "La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los muertos", cit. en HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria, *Hacer historia con imágenes, op. cit.*, pp. 26-27.

⁴⁵Ibídem.

⁴⁶Ibídem. pp. 27-28.

que hacen, es decir, se han centrado en sus carencias más allá de sus posibilidades. Y es que el cine aporta una verosimilitud a los hechos reflejados en la pantalla que muy difícilmente se puede dar en las obras historiográficas convencionales. Los matices, sensaciones, sonidos y colores transmitidos por el cine constituyen un ámbito absolutamente inabarcable para los libros de historia.⁴⁷ De ahí su utilidad como vehículo de análisis y reflexión histórica.

De hecho, uno de los historiadores básicos para el desarrollo a lo largo del siglo XX de este tipo de investigaciones, R.J. Raack,⁴⁸ defiende a ultranza la posibilidad de que el tradicional discurso escrito manejado por la historiografía llegue a transformarse en un discurso totalmente audiovisual.⁴⁹ Esta tesis, también defendida por otros autores ya mencionados como Peter Burke o Rosenstone, se apoya en la valoración y el aprovechamiento de las posibilidades ofrecidas por la imagen, entendida como un vehículo mucho más apropiado y moderno para la transmisión de ideas que la palabra.⁵⁰ Defiende Raack que los films son los únicos que pueden “recuperar las vivencias del pasado” mediante la incorporación de recursos estéticos como el sonido, las imágenes, las digresiones temporales y elipsis, ilusiones, discursos, dramatizaciones...⁵¹ Únicamente el cine puede aproximarse en la medida de lo posible a lo que en su día sintieron, vivieron y experimentaron las sociedades e individuos del pasado. En el lado opuesto se encuentra el filósofo Ian Jarvie, autor de multitud de ensayos sobre cine y sociología, quien defiende la incapacidad del cine para transmitir información suficiente para permitirnos el desarrollo de un conocimiento histórico medianamente sólido debido a su natural “debilidad discursiva”,⁵² lo que hace imposible la plasmación de ningún tema histórico en pantalla. Para Jarvie, un relato que avanza a una velocidad de

⁴⁷Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes*, op. cit., p. 54.

⁴⁸Raack, R. J., “Historiography as Cinematography: A prolegomenon to Film Work for Historians”, *Journal of Contemporary History*, Londres, 18, 1983, pp. 416-418.

⁴⁹Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes*, op. cit., p.31.

⁵⁰Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit., pp. 98-106.

⁵¹Raack, R. J., “Historiography as Cinematography: A prolegomenon to Film Work for Historians”, *Journal of Contemporary History*, op. cit., pp. 416-418.

⁵²Jarvie, I. C., “Seeing through Movies”, *Philosophy of the Social Sciences*, 8, 1978, p. 378.

veinticuatro fotogramas por segundo no nos deja tiempo ni oportunidad para la reflexión, la verificación o el debate.⁵³

La dicotomía entre ambos autores ilustra claramente y a grandes rasgos una de las problemáticas más importantes que existen en torno a el debate entre cine e historia, las diferentes concepciones de la historia como disciplina. Raack representaría a aquellos historiadores que, más alejados del entorno academicista, conciben la historia como una vía para aumentar nuestro conocimiento, un instrumento para alcanzar una especie de “profilaxis psicológica”,⁵⁴ entendida como una especie de praxis catártica en la que el individuo se encamina hacia la historia como si de un camino de conocimiento personal y vivencial se tratase. En esta interpretación, la historia se nos presenta como una actividad, analítica, pero principalmente narrativa. Desde este punto de vista, es lógica la defensa de la representación audiovisual como vía de conocimiento histórico, pues nos permite embriagarnos con los sonidos, diálogos y colores que hacen más intensa y vívida la experiencia epistémica. En la otra esquina del cuadrilátero encontraríamos a Jarvie y al resto de historiadores que interpretan la historia como un ejercicio predominantemente de reflexión, verificación, análisis y debate, para los que el cine, si bien puede resultar un documento interesante, no basta para abarcar la complejidad de los procesos históricos.⁵⁵ Desde este punto de vista, en la película tan solo podríamos encontrar una historia que, si bien puede ser instructiva, no es útil al debate historiográfico. ¿Viene a decir esto que todas las películas son, en cierto modo, una especie de *farsa*? Puede ser. ¿Anula esto su valor como fuente histórica? Creo que no.

He aquí cuando aparece otra de las grandes preguntas básicas para tratar este tema: ¿puede contener la imagen suficiente información para ser útil al historiador? A resolver esta pregunta le dedicó el historiador Peter Burke toda una obra, la celeberrima *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trabajo ya citado que sostiene que, en efecto, la imagen es de gran utilidad al investigador.⁵⁶ Para el historiador, toda una generación entera de profesionales de la historia forjados a lo largo del siglo pasado

⁵³Jarvie, I. C., “Historiography as Cinematography: A prolegomenon to Film Work for Historians”, *Journal of Contemporary History*, cit. en Rosenstone, *El pasado en imágenes*, op. cit., p. 32.

⁵⁴Raack, R. J., “Historiography as Cinematography: A prolegomenon to Film Work for Historians”, op. cit., pp. 416-418.

⁵⁵Jarvie, I. C., “Seeing through Movies”, *Philosophy of the Social Sciences*, op. cit., p. 379-383.

⁵⁶Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit., pp. 12-14.

padecen lo que él denomina como un “analfabetismo visual” que se traduce como la incapacidad de comprender la imagen más allá de una mera ilustración, de una vaga herramienta de apoyo.⁵⁷ Este analfabetismo visual se plasma según Burke en el hecho tan extendido de pretender estudiar la historia sin la ayuda de toda una cadena de intermediarios que, inevitablemente, lastran o condicionan la investigación. El problema no está en la naturaleza de la imagen como fuente o testimonio, sino en los ojos del historiador que la observa, esa es la clave.⁵⁸

Por supuesto, no podemos ni debemos obviar las muchas dificultades que plantea, no ya el uso del cine, sino la utilización de la imagen en general como testimonio histórico. Las imágenes, como diría Burke, son testimonios “mudos” cuya traducción a un soporte escrito es muy compleja. Muy a menudo una imagen que podría haber tenido por objeto comunicar su propio mensaje es reinterpretada por el historiador, lo que le lleva a obviar ese *mensaje original* en beneficio de la supuesta búsqueda de un mensaje *tangencial* u oculto, el cual, puede o no existir.⁵⁹ Paradójicamente, el ejercicio de leer entre líneas, tan básico en toda formación historiográfica que se precie, puede llegar a ser en este caso contraproducente. Para Burke, esto ejemplifica de forma clara la “fragilidad” de la imagen como testimonio, lo que hace necesario un análisis cuidadoso y atinado de la misma (como en cualquier otro tipo de fuente, dicho sea de paso).⁶⁰

Por otro lado, en plena era audiovisual, el cine y el documental, en opinión de Rosenstone y Peter Burke, parecen anticipar un nuevo tipo de historia, una nueva forma de historiar adaptada a un mundo en el que las imágenes fueran más importantes que las palabras y en el que los detalles factuales sean menos importantes que la emoción, la inmediatez, la identidad y la sensación cinestésica.⁶¹ Para la mayor parte de los historiadores, las afirmaciones de autores como Peter Burke y Rosenstone son, cuanto menos, controvertidas, cuando no directamente despreciables. Asimilar la película no solo como fuente histórica sino también como modo de historiar resulta una tarea muy complicada para unos historiadores empeñados en envolver su labor, su oficio, en una especie de aura mística que deposita todas sus confianzas en el documento escrito. Pero

⁵⁷Ibídem.

⁵⁸Ibídem, p. 18.

⁵⁹Ibídem, p. 8.

⁶⁰Ibídem.

⁶¹Sensación creada por la representación del movimiento, el color y el sonido en el cine.

sería tan sencillo como entender la película como un medio de transmisión de ideas y perspectivas acerca del devenir del ser humano en la historia que hace hincapié en el retrato, la sensación, el sentido del tiempo, la atmósfera y el individuo más que en los datos específicos y hechos propios de la historiografía tradicional.⁶²

La cámara es capaz de revelar mucho más de lo que las instituciones y el poder están dispuestos a reflejar, muestra las contradicciones de los individuos, de la sociedad, de los estados y sistemas políticos. Desvela secretos que, inevitablemente, causan escozor a las estructuras mismas de la sociedad (me viene a la memoria el ejemplo paradigmático de la corrosiva cinta del director británico Ken Loach, *Agenda oculta*, documento capaz de bucear en lo más recóndito del gobierno británico para mostrarnos una realidad, cuanto menos, incómoda).⁶³ De este modo, significaría que la imagen, las imágenes sonoras, los guiones y planos constituyen algo que va más allá de la historia, dan lugar a una especie de *contrahistoria*, un contraanálisis de la sociedad y sus bases estructurales.⁶⁴ Su dificultad no reside tanto en su contenido como en su lenguaje, el cual difiere del de las fuentes decimonónicas manejadas en su mayoría por los historiadores.

Asegura Marc Ferro que “por fin los historiadores han colocado en el lugar que se merecen las fuentes de información que nacen del pueblo, escritas o no escritas: folklore, artes populares, tradiciones... Sólo queda por estudiar el cine, relacionarlo con la sociedad que lo produce”.⁶⁵ En este sentido, y retomando nuestra hipótesis de partida, el film, en todas sus manifestaciones, géneros y estilos, es historia. No obstante, para transitar esta senda con pulso firme y coherencia, también hemos de partir de la consideración de que todo aquello que “no ha acontecido” (es decir, la imaginación humana, las creencias, pretensiones, anhelos...) es tan historia como la propia historia.

⁶²Rosenstone, Robert A., “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que hacemos a los muertos”, cit. en HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria, *Hacer historia con imágenes*, op. cit., pp. 19-29.

⁶³*Hidden Agenda*, Ken Loach, 1990. En este film, el siempre polémico director inglés nos transmite su visión crítica y arriesgada sobre la política de represión policial llevada a cabo en Irlanda del Norte por parte de los gobiernos de Margaret Thatcher a partir de la estructura típica de un *thriller* policíaco.

⁶⁴Burke, Peter, *Visto y no visto*, op. cit., pp. 210-211.

⁶⁵Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, op. cit., p. 38.

Como considero que la mayor parte de la historiografía reciente ya ha asimilado este básico postulado creo que es hora de otorgar al cine el papel que se merece.⁶⁶

⁶⁶Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine, op. cit.*, p. 38

4. Cine y construcción del pasado histórico: ¿Hacia una historia cinematográfica?

Como muchos especialistas han defendido, actualmente vivimos inmersos en una verdadera *dictadura* de la imagen en la que ésta es, en sí misma y por sí sola, criterio cuasi absoluto de verdad. A esto han contribuido de manera crucial tanto la televisión, como el cine y, más recientemente, internet y las redes sociales. Resulta innegable la capacidad del cine de crear imaginarios colectivos que, casi de forma inmediata, son acogidos como veraces por nuestras sociedades contemporáneas generando visiones arquetípicas y, en cierto modo, estandarizadas de tipos humanos o incluso procesos históricos enteros. Actualmente se dedican gran cantidad de estudios e investigaciones a intentar dilucidar el impacto del cine en nuestro modo de entender e interpretar el pasado, un debate que ha llegado incluso a los círculos académicos, obligando a los propios profesionales a reflexionar acerca de su propia visión de la historia pero, sobre todo, acerca de las potencialidades del cine para edificar sólidas estructuras mentales en el público al que va dirigido. El cine ha constituido a lo largo del siglo XX una de las plataformas más importantes y succulentas para la transmisión de ideas, emociones y perspectivas, lo que llevó consigo de forma casi inmediata la utilización interesada del mismo por parte de los poderes políticos. No obstante, paradójicamente es esto mismo lo que hace del film un elemento a temer por parte de los poderes públicos y privados, puesto que, incluso bajo vigilancia, el cine puede tener un efecto corrosivo en la sociedad. Su control y utilización es y ha sido indispensable. Desde este punto de vista, la cinematografía constituyó un verdadero trastocamiento de todo aquello que generaciones de hombres de Estado habían conseguido organizar y ordenar equilibradamente. Se trató de una herramienta que, al principio, no sabían ni podían controlar.⁶⁷

Hoy en día la omnipresencia de la imagen en la cultura contemporánea es absoluta, sobre todo en la cultura que, muy mayoritariamente, consumimos los jóvenes a golpe de serie, *tuit* y película. Ante esta situación, el historiador se siente un tanto perdido, desorientado, acomodándose a la sensación de que, en la *batalla* por la dirección del debate sobre la memoria social y colectiva frente a las nuevas formas de expresión

⁶⁷Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla, op. cit.*, pp. 28-30.

audiovisual, tiene todas las de perder. De hecho, en gran medida, lleva perdiéndola mucho tiempo. Esto no hace de lo audiovisual un enemigo, sino más bien un aliado echado a perder por el academicismo más obcecado e intransigente.⁶⁸

Este debate forma parte de lo que se ha denominado como renovación historiográfica, que dedicó especial atención a aquellos testimonios anteriormente descartados o marginados por su naturaleza subjetiva, incluyendo la cultura audiovisual tratada en este trabajo. Autores como Peter Burke han denunciado lo que él llama “la general invisibilidad de las evidencias visuales para la historia”.⁶⁹ Entiende Peter Burke que el historiador ha de incorporar a su labor de investigación los elementos iconográficos comprendidos no como reflejos transparentes de una época, sino como testigos presenciales a los que el historiador ha de interrogar y cuyo contenido debe decodificar.⁷⁰ Esta perspectiva se ve de forma clara en obras clave como *Visto y no visto* (2001),⁷¹ del ya mencionado Peter Burke. Indica la catedrática en historia moderna Mónica Boulfer que “no basta con proclamar la importancia del cine como fuente, sino que hay que aplicar los instrumentos metodológicos adecuados. (...) Los historiadores tendemos a utilizarlo (el cine) como mera ilustración, no con voluntad analítica”.⁷² En efecto, el desdén que los historiadores a menudo reflejamos con respecto al cine es producto del desconocimiento de los códigos propios, limitaciones y potencialidades que ostenta el documento audiovisual.

Muy a menudo, lo que para nosotros resulta un anacronismo en una película de género histórico, resulta ser, en realidad, una clave oculta que nos aporta información sustancial. Un ejemplo lo tenemos en el film soviético de 1925 *Tretia Meshchanskaia* (conocida en Francia como *Tres en un sótano*) en la que en una escena podemos ver un

⁶⁸Bolufer Peruga, Mónica, “Texturas del pasado: cine y escritura de la historia”, cit. en BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, op. cit., pp. 9-12.

⁶⁹Burke, Peter, “Puntos de vista: representar la guerra en la pantalla”, cit. en, BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, op. cit., p. 18-23.

⁷⁰Ibídem.

⁷¹Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit, pp. 11-24.

⁷²Bolufer Peruga, Mónica, “Texturas del pasado: cine y escritura de la historia”, cit. en BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, op. cit., p. 11.

calendario que marca el año 1924 y, sin embargo, ya se exhibe un imponente retrato de Stalin (aun cuando este no alcanzó la presidencia del consejo de ministros de la URSS hasta 1941). ¿Un despiste del director? ¿Un anacronismo inintencionado? O... ¿un velado y revelador mensaje propagandístico? En el cine, y sobre todo en el cine de la primera mitad del siglo XX, más entregado al simbolismo que en el de la segunda mitad, estos detalles constituyen deliciosas oportunidades para el historiador.⁷³ Son estos los componentes y elementos “iconotextuales” de los que habla Peter Burke en su obra *Visto y no visto* y que abordaremos en mayor profundidad en el apartado número seis.

Lógicamente, lo primero que tiene que ser el historiador que se acerque al cine de forma analítica es un espectador crítico capaz de horadar la capa más superficial del film y adentrarse en su trasfondo (algo muy parecido a la obligación de todo historiador de leer entre líneas los documentos históricos escritos). Esta perspectiva crítica conlleva hacerse eco del hecho de que el cine tiene una forma diferente de abordar el pasado, por lo que no tendría mucho sentido utilizar una metodología tradicional para comprender el cine, el cual, como ya hemos mencionado en alguna ocasión, cuenta con su propio lenguaje que hay que decodificar. Por eso lo primero que ha de hacer el historiador es desprenderse de todo prejuicio, dejar de tomar el libro de historia como única fuente de conocimiento fiable y comenzar a entender el cine, no ya como fuente histórica a interpretar, sino como “historia hecha imagen”.⁷⁴

Autores como Julio Montero, María Antonia Paz o el ya mencionado Rosenstone han incidido en la necesidad que tiene la historiografía de abogar cada vez más por una “historia audiovisual en una sociedad audiovisual”⁷⁵. Comprender y adoptar el lenguaje cinematográfico es una responsabilidad que hemos de adquirir y hacer nuestra, de este modo no se tratará de un lenguaje solo utilizado por manipuladores y advenedizos, y nos aseguraremos un uso verdaderamente útil del cine.

⁷³Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, op. cit., p. 40.

⁷⁴Montero Díaz, Julia, “Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales”, cit. en BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, op. cit., p. 42.

⁷⁵Ibídem.

No obstante, y a pesar de que nuestro mundo actual se caracteriza por la omnipresencia de la imagen, es indudable que la *edad de oro* del cine como constructor de imaginarios colectivos y transmisor de estructuras ideológicas es el siglo XX, más concretamente, el periodo que va desde la década de los 30 a la de los 80. Para algunos autores como Rafael de España, a partir del siglo XXI el cine perdió gran parte de su anterior importancia social frente al empuje de la televisión y de internet.⁷⁶ Sin llegar a compartir esta visión del todo, sí que es cierto que fue en el siglo pasado cuando se realizaron de forma más evidente y abundante las grandes películas ideológicas y propagandísticas, empezando por la producción cinematográfica de los regímenes dictatoriales de la década de los 30 (Alemania nazi, Italia de Mussolini y la Rusia de Stalin) y terminando por la macro industria, profundamente ideológica, de Hollywood. Sin entrar en detalles, películas y documentales como *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1934), *Aleksandr Nevskij* (Eisenstein, 1938) o *Camicia nera* (1933),⁷⁷ destinadas a alabar y elogiar la figura de líderes carismáticos y autoritarios como Hitler, Stalin y Mussolini, y *Rambo III* (1988, Peter MacDonald) o *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985), dirigidas a remarcar el papel de EEUU como defensor de la democracia y la libertad en el contexto de la Guerra Fría, presentan la misma naturaleza ideológica y propagandística, siendo ejemplos claros de la utilización política del cine a lo largo del siglo pasado.⁷⁸ Sin embargo, no podemos desdeñar la todavía vigente utilización del cine como transmisor de ideas e imaginarios colectivos, visible, aunque de forma más sutil, en filmes recientes como *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) o *Argo* (Ben Affleck, 2012), entre otros muchos ejemplos.

⁷⁶España, Rafael de, “El cine y los totalitarismos europeos del siglo XX”, cit. en HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria, *Hacer historia con imágenes, op. cit.*, p. 75.

⁷⁷Ibídem.

⁷⁸Nigra, Fabio, *Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010, p.12.

5. El cine y la pluralidad de puntos de vista

Como bien asegura el historiador Peter Burke, vivimos en una época de pluralismo, el cual es, muy habitualmente, caótico y se encuentra ávido de hilos conductores. En el seno de este contexto, los historiadores nos hemos visto privados del monopolio de la investigación y el relato histórico. Ya no somos los únicos que se lanzan a la reflexión y la interpretación histórica. De la misma forma, también comenzamos a ser plenamente conscientes del hecho de que la exposición de estas investigaciones e interpretaciones del pasado ya no se hace exclusivamente a partir del medio escrito. Los grandes tomos y colecciones de libros escritos por sesudos historiadores han dejado de ser las únicas fuentes de conocimiento histórico válidas para el público. El arte, la radio, la televisión y, por supuesto, el cine, se han hecho un hueco en el universo historiográfico (con mayor o menor fortuna, también hay que decir).⁷⁹

Obviamente, estos nuevos medios de interpretación y transmisión del pasado presentan una serie de fortalezas y debilidades, nada que no ocurriese con los medios *tradicionales*. Desde un punto de vista negativo, los largometrajes de ficción, sobre todo de género histórico, necesitan contar historias relativamente *simples* (es decir, de manera clara y sucinta, no académica) frente a un historiografía tradicional que, por lo general, tiende a un gusto por la complejidad en el análisis histórico (como es lógico, por otra parte). Sin embargo, desde un punto de vista muy positivo, la película siempre muestra más de lo que cuenta,⁸⁰ haciéndose realidad una de las más célebres premisas cinematográficas del ilustre Alfred Hitchcock: “el cine consiste en mostrar, no en contar”.⁸¹ Mediante este método el cine consigue hacer al espectador *testigo* del pasado e, incluso, partícipe de ese pasado histórico representado en la pantalla. El espectador entra en una dinámica ilusoria en la que se siente formar parte de la acción representada, de modo que se concibe como testigo de unos hechos concretos más que de una recreación de los mismos. De este modo, en la pantalla el espectador o el estudioso

⁷⁹Burke, Peter, “Puntos de vista: representar la guerra en la gran pantalla”, cit. en BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, op. cit., p. 17.

⁸⁰Ibídem.

⁸¹Emilio, Gorgot de, “Quince reglas básicas del cine de Alfred Hitchcock”, *Jot Down*, 22/01/2014, [<https://www.jotdown.es/2014/01/quince-reglas-basicas-del-cine-de-alfred-hitchcock/>] [18/06/2019].

pueden intentar adentrarse en un ámbito hasta ahora obviado por los investigadores, el de la empatía, es decir, toma el punto de vista del soldado, el guerrero, el rey, el vasallo...⁸²

El cine es un medio que permite ampliar los puntos de vista desde los cuales se pueden presentar los hechos históricos. Desde esta perspectiva, este ofrece al historiador todo un mundo de oportunidades. En el estudio de los hechos y procesos de la historia, la cuestión de los puntos de vista ha sido siempre problemática y, de hecho, todavía lo sigue siendo. Ya en el siglo XVIII el estudioso alemán Johann Martin Chladenius diferenciaba entre “los sesgos” y lo que él denominaba “los puntos de vista” o “las posturas”.⁸³ Los primeros eran y debían ser evitables, pues entraban dentro de cuestiones vinculadas a la ideología, las cuales alejaban al historiador de toda conclusión objetiva, rigurosa y sosegada. Por el contrario, los segundos eran inevitables, consustanciales a todo filósofo o historiador. De este modo, Chladenius concluía que “no podemos evitar contemplar la historia desde el punto de vista de cada cual, y por tanto volver a contarla de acuerdo con ese punto de vista... ser sesgado en el relato no puede equipararse a narrar un asunto o historia desde el propio punto de vista, pues si así fuera todas las narraciones serían sesgadas”.⁸⁴ Dicho de otro modo, la tesis del pensador alemán defiende que no existe un único modo correcto de interpretar el pasado, sino diversas y múltiples interpretaciones que deberían de complementarse entre sí (a la manera de la “fusión de horizontes” *gadameriana*).⁸⁵

Como bien sabemos, pues lo vimos al principio de la carrera, Ranke y sus acólitos creyeron haber encontrado en el siglo XIX la solución definitiva al problema de los puntos de vista al crear un método científico y racional que, en su opinión, ofrecía una

⁸²Bolufer Peruga, Mónica, “Texturas del pasado: cine y escritura de la historia”, cit. en BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, op. cit., pp. 12-13.

⁸³Ibídem p. 18.

⁸⁴Ibídem.

⁸⁵Del filósofo alemán Georg Gadamer, uno de los pensadores más importantes del siglo XX, más concretamente en el campo de la hermenéutica. La expresión “fusión de horizontes” hace mención a una de sus tesis centrales en la cual defendía que no existía una verdad absoluta e indubitable, sino que ésta era el producto del *choque* de las diversas opiniones y propuestas existentes sobre un tema determinado. Cordón Navarro, Juan Manuel, Martínez Calvo, Tomás, *Historia de la filosofía*, Barcelona, Anaya, 1982, pp. 527-532.

descripción absolutamente objetiva y desinteresada del hecho histórico. El secreto: la cuasidivina magia del archivo, la iluminadora esencia del documento. Según Burke, los rankeanos adoptaron lo que podríamos denominar como “el punto de vista olímpico”, el cual contemplaba los asuntos humanos desde la distancia, como si de “dioses” griegos se tratase (de ahí el nombre).⁸⁶ Si bien es cierto que este punto de vista ofrecía una visión más desapasionada de los acontecimientos, no es menos cierto que anulaba y despreciaba la importancia de los individuos como sujetos históricos, es decir, de la persona como tal (aquella que vive, trabaja, llora, siente, decide y muere). Incluso el gran Braudel, uno de los grandes exponentes de los *Annales*, ha sido acusado de pecar de una excesiva “deshumanización” de la historia, otorgando a los procesos un valor fundamental en detrimento de las personas.⁸⁷ En conclusión, y como diría el historiador Peter Burke (quizás con un exceso de confianza por su parte), el punto de vista olímpico practicado por la historiografía tradicional es, en cierta medida, inhumano, pues reduce a la persona a un punto, un mero fenómeno carente de interés en el universo de los procesos de larga duración.⁸⁸

El cine se presenta al historiador actual como una herramienta capaz de revertir el punto de vista, constituyendo un medio de expresión capaz de hacer descender la historiografía al suelo, a la tierra, como ya haría Aristóteles con la filosofía occidental. En este punto, el interés de algunos historiadores por el cine guarda gran relación con corrientes historiográficas renovadoras como la de la microhistoria, que planteó todo un cambio de escala, una nueva forma de abordar el pasado y desde una nueva posición, “desde abajo”. Se trataba “no solo de escribir la historia de la gente ordinaria, sino también desde su punto de vista”.⁸⁹ Esta posición “desde abajo” es recuperada por el cine, si bien, lógicamente, desde una postura muy subjetiva (lo que no necesariamente ha de ser negativo.) Obras ya clásicas e indispensables como *El queso y los gusanos* de

⁸⁶Burke, Peter, “Puntos de vista: representar la guerra en la gran pantalla”, cit. en BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, op. cit., p. 19.

⁸⁷Moradiellos, Enrique, *El oficio de historiador*, op. cit., pp. 32-36.

⁸⁸Burke, Peter, “Puntos de vista: representar la guerra en la gran pantalla”, cit. en BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, op. cit., pp. 19-20.

⁸⁹Ibídem.

Carlo Ginzburg⁹⁰ o *La herencia inmaterial* de Giovanni Levi⁹¹ han posibilitado el desarrollo de una nueva forma de entender la historia (no exenta de críticas, la mayor parte de ellas relacionadas con un excesivo desinterés por los procesos históricos), accediendo a ella microscópicamente y dando una oportunidad a todos aquellos ámbitos imposibles de entender desde una posición olímpica como la mentalidad, las preocupaciones de la gente común, sus anhelos, sufrimientos y esperanzas.⁹²

No obstante, y a pesar de las aportaciones de las nuevas generaciones de historiadores, el problema del punto de vista sigue y, muy previsiblemente, seguirá acompañando a los estudiosos del futuro. Una de las soluciones o posibilidades que aporta el cine es lo que Rosenstone denomina la “historia multifacética” o “historia cubista”,⁹³ es decir, la posibilidad de contar con múltiples voces expresando múltiples puntos de vista. Esto, por supuesto, es un rasgo claro de pluralidad. Sin embargo, para otros constituye una dificultad añadida a la hora de interpretar la historia. Sea como fuere merece ser tenida en cuenta. Una visión muy vinculada a estas perspectivas es la de Ronald Fraser en su magnífica *Blood of Spain* (1979) en la que hace un compendio de fuentes orales sobre el conflicto civil que ha sido descrita como “una historia a través de unos conjuntos de autobiografías, de la recreación de la experiencia en forma de mil puntos de vista, parciales y enfrentados”.⁹⁴ Una crítica muy común que se realiza a esta obra es el de la utilización de testimonios orales como columna vertebral de un estudio histórico, lo que pone sobre la mesa la confrontación entre historia y memoria, algo que no es en absoluto ajeno al cine. Sin embargo, a pesar de todo, creo que es la noción de Fraser la que guarda relación con este estudio y, por supuesto, con el cine en todas sus manifestaciones.

⁹⁰Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Península, 2001.

⁹¹Levi, Giovanni, *La herencia inmaterial. La historia de un exorcista piemontés del siglo XVII*, Madrid, Nerea, 2005.

⁹²Moradiellos, Enrique, *El oficio de historiador*, *op. cit.*, pp. 52-55.

⁹³Rosenstone, Robert A., “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que hacemos a los muertos”, cit. en HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria, *Hacer historia con imágenes*, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁴Fraser, Ronald, *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros (Blood of Spain). Historia oral de la guerra civil española*, Barcelona, Crítica, 2016, p. 20.

6. ¿La “mirada inocente” del cine? Cine e ideología contemporánea

Una vez apuntadas algunas de las potencialidades y debilidades del cine como herramienta de investigación histórica, es necesario anotar algunas ideas sobre uno de los contenidos a mi juicio más interesantes del cine como manifestación cultural: el contenido ideológico. Decía el académico y antropólogo estadounidense Robert Gardner que “el cine ofrece un testimonio de tipo directo y carente por completo de ambigüedades, por cuanto capta la realidad de manera instantánea, sin que sufra las distorsiones debidas a errores de percepción visual, de memoria o de interpretación semántica”.⁹⁵ Nada más lejos de la realidad, en esta declaración Gardner obvia todos aquellos elementos que son producto de la arbitrariedad, intereses y motivaciones del director, propios de su subjetividad e intenciones, en ocasiones, políticas. Como ocurre con todas las fuentes, al enfrentarse a una película, el historiador se da de bruces con el problema de la autenticidad, cuestión todavía más problemática si cabe en el caso del cine, dado su amplio abanico de recursos estilísticos y formales, así como la muy habitual utilización del recurso del montaje como vehículo central de transmisor de mensajes e ideas.⁹⁶

Al igual que ocurre en el caso de los periodistas (y los historiadores), en el estudio tiene lugar un proceso fundamental de selección de datos y elaboración de información, cuya omisión o inclusión en el film dependerán de los intereses del realizador. Es decir, como todo investigador, el director de cine monta su “texto”, seleccionando determinadas imágenes y desechando otras. Este es uno de los elementos básicos del cine que nos habla de su inherente subjetividad.⁹⁷ Por si esto fuera poco, frecuentemente los realizadores suelen estar sometidos a una serie de presiones externas, ya sea en forma de condicionantes políticos (censura, intereses políticos e ideológicos...) o económicos (búsqueda de rentabilidad y éxito en taquilla), intereses que acostumbran a estar siempre presentes en toda producción cinematográfica industrializada.⁹⁸

⁹⁵Gardner, Robert, “Film as Historical Evidence”, *Journal of the society of archivists*, Londres, Aldgate, pp. 183-191, cit. en Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, op. cit.*, pp. 196-197.

⁹⁶Ibidem, p. 198.

⁹⁷Ibidem.

⁹⁸Ibidem.

Además, el propio Burke alude a la naturaleza “parcial” del propio medio, pues, como ya hemos adelantado en el apartado anterior, se adapta mucho mejor a la representación de la superficie de los hechos que al proceso de toma de decisiones que se oculta tras ellos, lo que, en sí mismo, ya supone un elemento que invita a una cierta *manipulación* del significado de los acontecimientos históricos reflejados en el film.⁹⁹

El montaje cobra especial importancia en aquellos filmes con mayor contenido simbólico, siendo especialmente ilustrativo el caso de *El triunfo de la voluntad*,¹⁰⁰ película documental de la directora alemana Leni Riefenstahl de marcado carácter propagandístico que recoge los sucesos del Congreso de Núremberg de 1934. Esta producción supone un ejemplo claro de maestría en la utilización del montaje con un fin propagandístico claro: la exaltación de la figura del líder del Partido Nacionalsocialista alemán, Adolf Hitler.¹⁰¹

Tanto Burke como Rosenstone defienden que gran parte de la parcialidad reflejada por el cine se debe al paso de los acontecimientos representados en la pantalla por diferentes “filtros”, más concretamente dos: el literario (producto del guionista) y el cinematográfico (aportado por el director y su ayudante de cámara).¹⁰² Además, las películas son iconotextos que muestran mensajes grabados para influir en el espectador durante el proceso de interpretación de las imágenes.¹⁰³ Uno de estos iconotextos es el título, el cual es crucial, pues influye en las expectativas del espectador antes incluso de contemplar la película. Un caso paradigmático es el del film *El nacimiento de una nación* (1915), mítica cinta sobre la Guerra Civil Americana en cuyo título oficial podía verse un subtítulo muy sugerente que decía: “el dolor que el sur tuvo que soportar para que naciera una nación”.¹⁰⁴

Otro de los grandes iconotextos manejados por el cine reside en la pretensión ilusoria que este tiene de dar al espectador la sensación de ser testigo ocular de los hechos. Para ello, el director se ve obligado a permanecer invisible en todo momento, manipulando la

⁹⁹Ibídem, pp. 198-199.

¹⁰⁰*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935.

¹⁰¹España, Rafael de, “El cine y los totalitarismos europeos del siglo XX”, cit. en HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria, *Hacer historia con imágenes*, op. cit., pp. 75-79.

¹⁰²Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit., p. 201.

¹⁰³Ibídem.

¹⁰⁴Ibídem, p. 202.

experiencia audiovisual. Al realizador, en general, no solo le interesa reflejar los hechos tal como sucedieron, sino también como él cree que debieron suceder (o como le hubiera interesado que ocurriesen). En este contexto, la película siempre oscila entre la pretensión de ser documental y la de ser drama (esto se da en todos los films, pero especialmente en el caso de los históricos),¹⁰⁵ es decir, entre el rigor y la necesidad de agradar a un amplio público. No obstante, esta parcialidad no hace que la película sea un instrumento particularmente sospechoso de manipulación, pues, en rigor, esta duda vuela sobre las cabezas de todo lector de historia y periódicos. Más bien responde a lo tratado en el apartado anterior dedicado a la multiplicidad de los puntos de vista, algo visible, por ejemplo, si llevamos a cabo el ejercicio de yuxtaponer la ya mencionada *El nacimiento de una nación* con *Lo que el viento se llevó*,¹⁰⁶ también ambientada en la Guerra Civil Americana.¹⁰⁷ Al hacerlo, veremos dos perspectivas muy diferentes de un mismo tema, procedentes de diferentes épocas y diferentes posicionamientos ideológicos.

La elección y omisión de hechos reflejados en pantalla también constituye un iconotexto especialmente interesante en el caso del cine. Es en este aspecto en el que, desde una perspectiva histórica, se deja ver de forma más evidente la influencia y el posicionamiento del director con respecto a los hechos abordados. Como bien dice el propio Burke, “antes de estudiarse la película debería estudiarse al director”.¹⁰⁸ Esto resulta especialmente claro en aquellos directores especializados en abordar cuestiones políticas, como en el caso del polaco Andrzej Wajda, cuyas películas no se entenderían sin tener en cuenta su trayectoria vital. Existe, por ejemplo, una profunda carga ideológica en la interpretación que hace el director polaco de la Revolución Francesa en su film *Danton*,¹⁰⁹ en el cual decide omitir gran parte del proceso revolucionario iniciando los hechos en el Terror Jacobino, haciendo un claro paralelismo entre este y la naturaleza que, a su juicio, tenía el régimen comunista polaco.¹¹⁰ En la película, Wajda limita toda explicación del proceso histórico a un período, el que más le convenía para

¹⁰⁵Ibídem.

¹⁰⁶*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939.

¹⁰⁷Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit., pp. 202-203.

¹⁰⁸Ibídem.

¹⁰⁹*Danton*, Andrzej Wajda, 1983.

¹¹⁰Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, op. cit., p. 160.

sus fines políticos. Esta visión contrasta mucho con la esbozada en la película francesa *La Revolution Française*,¹¹¹ en la cual decide representarse la totalidad del proceso histórico, haciendo hincapié en los orígenes del mismo y pasando por alto las cuestiones vinculadas al Terror. Por supuesto, esta última película respondía a intereses muy diferentes a los de Wajda, pues su intención era conmemorar el bicentenario del proceso revolucionario.¹¹²

La elección de plasmar un período histórico en lugar de otro también constituye un claro iconotexto cinematográfico esencial y muy utilizado a lo largo del siglo XX para tratar cuestiones contemporáneas. En el cine soviético de las primeras décadas del siglo XX encontramos ejemplos muy paradigmáticos de este hecho, visibles en películas como *Petr Pervyj*¹¹³ o *Aleksandr Nevskij*¹¹⁴, obras que utilizan a héroes nacionales tradicionales de la Rusia zarista para exaltar indirectamente la figura paternalista de Stalin.¹¹⁵ Puede resultar paradójica la utilización de figuras históricas tan escasamente *materialistas* como Pedro I el Grande o Alejandro Nevsky, pero responde a la lógica impuesta por Stalin según la cual había que recuperar a los grandes héroes de la patria rusa. Esto llevó a que Eisenstein y otros directores de la década de los 30 convirtieran en sus películas a monarcas absolutistas en verdaderos “amigos el pueblo”, reflejando un claro afán por conseguir la cuadratura del círculo.¹¹⁶ Además, el mensaje era adecuadamente acondicionado, de tal modo que el zar siempre estaba con su pueblo, cuyo único y verdadero enemigo era el burgués capitalista, aquéllos pérfido boyardos que explotaban a la clase trabajadora (en un contexto histórico en el que ni siquiera existía).¹¹⁷

A partir de la década de los 60 comenzó a producirse, sobre todo dentro del contexto europeo, una “desmitificación del cine” que llevó a algunos directores a concebir el medio audiovisual, no como un instrumento propagandístico o lúdico, sino como un

¹¹¹*La Revolution Française*, Robert Enrico y Richard Heffron, 1989.

¹¹²Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit., p. 202.

¹¹³*Petr Pervyj*, Vladímir Petrov, 1937.

¹¹⁴*Aleksandr Nevskij*, Eisenstein, 1938.

¹¹⁵España, Rafael de, “El cine y los totalitarismos europeos del siglo XX”, cit. en HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria, *Hacer historia con imágenes*, op. cit., p. 81.

¹¹⁶Ibidem.

¹¹⁷Ibidem.

soporte de análisis, reflexión y pedagogía. En este ámbito, directores italianos como Rossellini o Gillo Pontecorvo fueron pioneros. En el caso del primero, su maravillosa película *La toma del poder de Luis XIV* ofrece un riguroso estudio sobre los pormenores de la vida diaria en la corte del rey sol, utilizando como asesor histórico al historiador francés Philippe Erlanger.¹¹⁸ Con este film, Rossellini estaba dispuesto a ayudar al público a conocer su pasado para interpretar su presente, utilizando para ello el tono pedagógico tan propio del cine del realizador italiano.¹¹⁹ Por su parte, Gillo Pontecorvo inauguró una corriente de cine-documental caracterizado por el compromiso político e ideológico con su film *La batalla de Argel*,¹²⁰ estela que fue seguida por directores como Costa-Gavras o Ken Loach. En su obra, el director italiano nos refleja los hechos acontecidos durante la independencia de Argelia con respecto de Francia a través de un estilo casi fotográfico y documental, si bien Pontecorvo nos está relatando hechos acontecidos años atrás. La película constituye un buen ejemplo de interpretación marxista de los procesos históricos, suponiendo todo un estudio ideológico e historiográfico cuyo eje vertebrador es la lucha de los oprimidos contra los opresores y la final (e ineludible) victoria de los primeros.¹²¹ De hecho, el film se asienta sobre un exhaustivo estudio de la represión ejercida por el ejército francés basándose en los propios testimonios del archivo policial de Argelia, de modo que todas y cada una de las escenas de tortura que aparecen en la película están documentadas y verificadas, no solo por las víctimas del Frente de Liberación Argelino, sino también por muchos militares franceses que participaron en los hechos.¹²²

¹¹⁸*La prise de pauvoir de Louis XIV*, Roberto Rossellini, 1966.

¹¹⁹Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit., p. 206.

¹²⁰*La Battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1966.

¹²¹Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, op. cit., pp. 457-458.

¹²²Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, op. cit., p. 206.

7. Conclusiones

El director italiano Roberto Rossellini, uno de los grandes realizadores de la historia del cine, basó gran parte de su producción cinematográfica en la búsqueda de lo que él denominaba la “imagen esencial”.¹²³ El cineasta confiaba ciegamente en la capacidad que tenía el cine de acercarse a la realidad, captarla, comprenderla y reflexionar sobre ella de la forma más humanizada posible. Él se vio a sí mismo como un artesano cuya intención siempre era la de “mostrar” y no “demostrar”, invitando al público a participar y reflexionar sobre lo que aparecía en la pantalla. Rosellini veía al cine como un instrumento capaz de hacernos reflexionar, capaz de explicarnos el mundo y su historia, algo que, a mi juicio, demostró en filmes tan maravillosos como *Roma città aperta* (1945), *Germania anno zero* (1948) o *Stromboli terra di Dio* (1950). Él mismo expresó esta idea en una conferencia celebrada en Milán en 1967 a través de estas palabras recogidas por Peter Burke en su obra *Visto y no visto: “el cine debería ser un medio como otro cualquiera, quizás más valioso que otros, de escribir la historia”*.¹²⁴

En este trabajo, y a partir de la opinión de diversos especialistas e historiadores, hemos intentado analizar la capacidad que tiene el cine como instrumento de estudio y reflexión histórica, teniendo en cuenta tanto sus debilidades como sus potencialidades como fuente histórica. Como hemos podido ver a lo largo de este estudio, el abordaje de esta cuestión bastante controvertida ha sido hasta el momento objeto de muchas más preguntas que certidumbres, siendo esto ejemplo claro de la naturaleza absolutamente abierta del debate, algo que, lejos de desalentar a todos aquellos que estamos interesados en la cuestión, nos debería llenar de alegría y motivación, pues significa que se trata de un tema vivo, candente y, por tanto, que empieza a ser tomado cada vez más en serio por la mayor parte de la comunidad de historiadores e investigadores. Esta, en sí misma, ya es una de las grandes conclusiones muy a tener en cuenta.

Gracias a este estudio he podido percatarme de la situación en la que se encuentra el debate historiográfico con respecto a la asimilación del cine como herramienta de reflexión y conocimiento histórico. Y, he de reconocer, que he descubierto algunas

¹²³Omar Ardilla Murcia, “Rossellini: la conciencia del cine”, *Cine Sentido* [<https://cinesentido.blogspot.com/2009/09/rosellini-la-conciencia-del-cine.https:///>] [19/06/2019].

¹²⁴Roberto Rossellini, cit. en Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, op. cit.*, p. 98.

posturas que me han impactado mucho, especialmente aquellas, digamos, más *radicales*, como las de los historiadores Robert A. Rosenstone y Peter Burke. Marc Ferro, Román Gubern, Pierre Sorlin y otros grandes historiadores e investigadores de la segunda mitad del siglo XX abrieron las puertas a este campo haciendo hincapié en la utilidad del cine como reflejo de la mentalidad de su época, es decir, como manifestación cultural humana de un contexto concreto que establece un diálogo con su presente y con su pasado histórico. Sin embargo, la perspectiva del cine no solo como una fuente histórica sino también como un modo de hacer historia, como una herramienta que permita “forjar una nueva relación con el pasado” aprovechando las potencialidades del medio audiovisual es, en mi opinión, especialmente revolucionaria.¹²⁵

Creo que resulta innegable la utilidad del cine como documento histórico esencial para estudiar y entender muchos aspectos de la historia del siglo XX, algo que queda bastante reflejado en este trabajo. En un mundo como el nuestro, la cerrazón académica y la divinización del archivo no pueden dirigir la evolución de la ciencia histórica, especialidad que necesita abrirse a nuevos métodos y nuevas técnicas de investigación (sin renunciar, por supuesto, al legado dejado por sus predecesores). En muchos casos esta apertura, especialmente hacia el cine, se ha dado pero, eso sí, de manera casi anecdótica y partiendo de una serie de presupuestos errados. Muchos historiadores han confundido la reflexión histórica a través del medio audiovisual con la crítica cinematográfica, lo cual es un grave error.

El cine ofrece al quehacer histórico la oportunidad de transitar por ámbitos que la historiografía tradicional (o, al menos, gran parte de ella) había dejado a un lado. El elemento empático, sentimental y emotivo es uno de aquellos ámbitos que muy difícilmente pueden ser analizados en un soporte que no sea el audiovisual. Además, la película permite poner voz a los protagonistas de los hechos, poner rostro y apariencia física a unos procesos históricos que, muy a menudo, son transmitidos como si de contenedores sólidos y estancos de conocimiento se tratase. La historia no es sino el estudio y análisis de las manifestaciones humanas en el tiempo, ni más, ni menos. El cine puede ayudar a los historiadores a volver a humanizar algo tan humano como la historia.

¹²⁵Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes, op. cit.*, p. 20.

A mi juicio, toda aproximación que se haga desde la historiografía al cine ha de basarse en dos conclusiones básicas: “un film no es un libro” y “un film es una innovación en imágenes de la historia”.¹²⁶ Es decir, uno de los grandes errores al acercarnos a un film es analizarlo como si de un libro se tratase, desde los mismos paradigmas. Del mismo modo que una imagen no es lo mismo que una palabra, una película no puede expresarse como un libro ni responder a las mismas cuestiones a las que responde una obra escrita. Como indica el propio Rosenstone, “las reglas para evaluar un film no pueden provenir únicamente del mundo literario”.¹²⁷ El historiador debe tener en cuenta las estructuras y modos propios del lenguaje cinematográfico pues, del mismo modo que la historiografía no inventó el lenguaje escrito, tampoco hizo lo propio con el cinematográfico, por lo que, al igual que hizo con la escritura, debe adaptarse a las formas y las reglas del lenguaje cinematográfico.

También hemos de tener en cuenta que, del mismo modo, la historia tomó una tradición narrativa de carácter oral y de relación esencialmente poética (Homero, los rapsodas...) y construyó un mundo lineal, científico, pensado únicamente a partir de la letra impresa.¹²⁸ Esto, en cierto modo, condicionó y estructuró nuestra percepción del mundo. Algo parecido está ocurriendo en el siglo XXI con el formato audiovisual, un soporte que, en mayor o menor medida, está cambiando las reglas del juego y provocando que muchas de las verdades históricas emerjan de imágenes y sonidos en vez de letras. ¿Esto es mejor o peor? Ni una cosa ni la otra, pues su valoración dependerá de la capacidad que tengan los historiadores de adaptarse y aprovechar las potencialidades del mismo. Y en esta tarea no creo que sea válido escudarse en las debilidades del soporte cinematográfico, pues no son mayores a las que presenta el soporte escrito.

No obstante, considero que en este estudio han aparecido dos concepciones de la historia que, por supuesto, han influido en el papel otorgado al cine en ambos casos. En mi opinión, por un lado encontramos la concepción defendida por Robert A. Rosenstone o Mónica Bolufer según la cual la historia es interpretada fundamentalmente como una narración o recreación de los hechos del pasado, algo para lo que el cine no solo puede llegar a ser fuente sino también soporte histórico. Por otro lado encontramos la perspectiva de Marc Ferro y Peter Burke, para los que la historia es

¹²⁶Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes*, op. cit., p. 22.

¹²⁷Ibidem, p. 20.

¹²⁸Ibidem.

ante todo un ejercicio de análisis y reflexión. Para estos, el cine (y la imagen en general) resulta, ante todo, un documento crucial para entender la historia humana, una fuente capaz de enriquecer el debate historiográfico. A mi juicio, pienso que autores como Rosenstone hacen demasiado hincapié en la capacidad del cine para recrear la historia, pues considero que el objetivo fundamental de la ciencia histórica no puede ser la recreación o narración de los hechos, sino la comprensión y el análisis de los procesos y manifestaciones humanas en el tiempo. Por eso no creo que la verdadera potencialidad del cine resida en su capacidad para recrear el pasado, sino en su potencial como plataforma de reflexión y debate público que impulse y enriquezca el debate y la reflexión histórica. La historiografía, si bien debería asumir el hecho de que toda película es histórica, haría muy bien en servirse especialmente de aquellos filmes en los que la historia no es un mero marco temporal para una serie de aventuras, sino que tiene un verdadero valor sociológico.¹²⁹

En conclusión, al igual que Rossellini, yo creo en que el cine puede constituir una herramienta revolucionaria para el quehacer de la historiografía, un soporte moderno capaz de invitar a la reflexión desde posiciones mucho más accesibles y divulgativas. No creo que el lenguaje audiovisual deba sustituir, ni mucho menos, al lenguaje escrito, pues ambos ofrecen posibilidades y características propias, pero sí opino que una mayor inclusión de los estudios cinematográficos en la historiografía abriría un universo muy interesante de nuevas perspectivas que enriquecerían muy significativamente nuestra reflexión histórica. Al fin y al cabo, el cine no es más que un medio de comunicación audiovisual, es decir, un soporte. El problema no reside en la naturaleza del mismo, sino en el uso que de él se haga.

¹²⁹Ibidem.

8. Bibliografía

8.1. Fuentes impresas

BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2015, pp. 9-52.

Bolufér Perugia, Mónica, “Texturas del pasado: cine y escritura de la historia”, cit. en BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2015, pp. 9-16.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Cultura Libre, 2001, pp. 11-20, 176-213.

Burke, Peter, “Puntos de vista: representar la guerra en la gran pantalla”, cit. en BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2015, pp. 17-25.

Caparrós, J.M. Crusells, Magí Mambona, Ricard, *100 documentales para explicar la historia*, Madrid, Alianza, 2010, pp. 2-13.

Cordón Navarro, Juan, Manuel Martínez Calvo, Tomás, *Historia de la filosofía*, Barcelona, Anaya, 1982, pp. 230-231.

España, Rafael de, “El cine y los totalitarismos europeos del siglo XX”, cit. en HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria, *Hacer historia con imágenes*, Madrid, Síntesis, 2009, pp. 75-98.

Fernández, Ibars Ricardo Soriano López, Idoya, “La Historia y el cine”, *Clío*, nº32, 2006, pp. 3-17.

Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 10-90.

Ferro, Marc, “El film, ¿un contra-análisis de la sociedad?”, *Cine e Historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 1980, p 33.

Fraser, Ronald, *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros (Blood of Spain)*. *Historia oral de la guerra civil española*, Barcelona, Crítica, 2016, pp. 12-23.

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Península, 2001, pp. 11-15.

HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria, *Hacer historia con imágenes*, Madrid, Síntesis, 2009, pp. 11-98.

Iglesias Turrión, Pablo, *Maquiavelo frente a la gran pantalla*, Madrid, Akal, 2013, pp. 9-42.

Jarvie, I.C, “Seeing through Movies”, *Philosophy of the Social Sciences*, 8, 1978.

Lebel Jean, Patrick, *Cinéma et idéologie*, París, Editions de la Nouvelle Critique/ Ed. Sociales, 1976.

Levi, Giovanni, *La herencia inmaterial. La historia de un exorcista piamontés del siglo XVII*, Madrid, Nerea, 2005.

Montero Díaz, Julia, “Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales”, cit. en BOLUFER PERUGA, Mónica, GOMIS COLOMA, Juan, y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (coords.), *Historia y cine, la construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2015, pp. 41-51.

Moradiellos, Enrique, *El oficio de historiador*, Madrid, Siglo XXI, 1994, pp. 31-55.

Nigra, Fabio, *Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010.

Nozick, Peter, *That Noble Dream: The objectivity Question and the American Historical Profession*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, Hannu, Salmi, “Film as Historical Narrative”, *Film-Historia*, vol. I, pp. 45-54.

Raack, R.J, “Historiography as Cinematography: A prolegomenon to Film Work for Historians”, *Journal of Contemporary History*, 18, 1983, pp. 416-435.

Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 13-63.

Rosenstone, Robert A. “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los muertos”, cit. en

HUESO LUIS, Ángel y GÓMEZ CAMARERO, Gloria, *Hacer historia con imágenes*, Madrid, Síntesis, 2009, pp. 19-30.

Salvador Marañón, Alicia, *Cine, literatura e historia. Recursos para la aproximación a la historia contemporánea*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1997, pp. 23-24.

Sand, Shlomo, *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 23-176.

8.2. Fuentes electrónicas

Gorgot de, Emilio, “Las películas más ruinosas de todos los tiempos”, *Jot Down*, 20/05/2013, [<https://www.jotdown.es/2013/05/las-peliculas-mas-ruinosas-de-todos-los-tiempos>] [20/05/2013].

Gubern, Román, “Cine, historia e ideología”, conferencia en el Centro Cultural Español de Montevideo, 19/ 08/ 2014, *Asuntos públicos*, [<https://www.youtube.com/watch?v=AFOfbOBRUxs>] [18/06/2019].

Omar Ardilla Murcia, “Rossellini: la conciencia del cine”, *Cine Sentido* [<https://cinesentido.blogspot.com/2009/09/rosellini-la-conciencia-del-cine.https://>] [19/06/2019].

Poch, Rafael, “El cine ruso vuelve a ser social”, *La Vanguardia*, 16/02/2013, [<https://www.lavanguardia.com/cultura/20130216/54366803790/>][[cine-ruso-social.html](#)] [18/06/2019].