

El Cine como fuente de la Historia

Francisco J. Zubiaur Carreño

Universidad de Navarra

Resumen: Por lo general, la película cinematográfica no ha sido valorada por el historiador como una fuente para el conocimiento histórico, al considerarla de espaldas a la realidad y sometida a intereses extra históricos. En el presente artículo se propone una revisión de esta postura, así como una relectura del film en sus diversas formas (noticiario, documental y película de ficción) para reflejar los hechos y comprender las mentalidades de una determinada época. Al mismo tiempo que se describen las distintas aproximaciones del Cine a la Historia, se hace una particular consideración del filme sobre arte.

Palabras clave: Historia y Cine. Historia del Arte y Cine. Documento fílmico. Noticiario. Documental. Historia y ficción cinematográfica. Didáctica de la Historia.

Abstract: Film has not, in general, been appreciated by historians as a source, it being considered that it both turns its back on reality and is subject to extra-historical interests. The present article proposes a new look at this posture and a reinterpretation of film in its different forms (news broadcasts, documentaries and cinema) in order to reflect upon the facts and understand the mentalities of different epochs. While describing the different approaches of Cinema to History, special consideration is given to film on art.

Keywords: History and Cinema. History of Art and Cinema. Film document. News broadcasts. Documentaries. History and cinematographic fiction. Didactics of History.

1. La aproximación del historiador al Cine

Robert A. Rosenstone¹ opina que los historiadores suelen rechazar las representaciones históricas en la pantalla tachándolas de simples, distorsionadas e inexactas. Según él, esto obedece a su

¹ Profesor del Instituto de Tecnología de California, en “La Historia en la pantalla”, pp. 13-33, de *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*, coord. por María Antonia PAZ y Julio MONTERO, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1995. Véase también, del mismo autor, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

desconocimiento del discurso audiovisual, que no trata de reunir datos como si de un libro de Historia se tratase, sino de centrarse en el significado global –visual, emocional y dramático– de los acontecimientos históricos. Esta tarea es la misma que se impone la Historia: relatar, explicar e interpretar el pasado. Pero, según él, el historiador recurre a procesos de condensación, de simbolización y de metáfora para darnos una visión sintética de los hechos y explicarlos. El director de cine (en colaboración con el guionista) evitará, por su parte, dar una visión abstracta del relato histórico. Se trata de dos actitudes diferentes que no siempre se comprenden mutuamente. Para Rosenstone, la aproximación del historiador al cine exige distinguir no entre hechos y ficción, sino entre invención adecuada e invención inadecuada.

La aproximación del Cine a la Historia se ha hecho por dos vías. Una reflejaría las preocupaciones sociales y políticas de la época en que se hace la película concreta. Un ejemplo de este proceder puede ser el de “¡Viva Zapata!” (Elia Kazan, 1952), que sitúa históricamente el relato en el México de 1909, cuando la corrupción y el malestar del campesinado envuelven la dictadura de Porfirio Díaz. Es una aproximación a los hechos históricos desde fuera, de manera explícita, reflejando –podríamos decir– el ambiente histórico.

Otra de las aproximaciones sería implícita, si entendemos la película como un libro proyectado, sujeta aquella a la verificabilidad de los datos, a la evidencia de los hechos. Coincidiría esta aproximación con el documental cinematográfico. Esta modalidad de aproximación puede ser tan criticada como la Historia escrita, pues nunca representarán la realidad como un espejo sino como la interpretación de un conjunto de datos organizados. La ciencia histórica siempre es enfocada desde una perspectiva particular.

2. Cómo refleja el Cine la Historia

Esto explica que no haya una sola manera de concebir el género “cine histórico”. De nuevo Rosenstone diferencia tres maneras de reflejar la Historia por parte del Cine.

Por un lado la Historia se revela por medio de la presentación de dramas. Es el medio común y universal para desarrollar un asunto. El autor estadounidense distingue los filmes basados en personas, acontecimientos o movimientos reales y fundados en una sólida documentación -por ejemplo: “El último emperador” (*The last emperor*, Bernardo Bertolucci, 1987; *Gandhi*, Richard Attenborough, 1982; *JFK*, Oliver Stone, 1991; “El hundimiento”, *Der Untergang*, Oliver Hirschgiebel, 2004)- de los filmes con argumento central y personajes ficticios, pero con un escenario histórico adecuado al argumento. Por ejemplo: “Amistades peligrosas” (*Dangerous liaisons*, Stephen Frears, 1988); “Odio en las entrañas” (*The Molly Maguires*, Martín Ritt, 1970).

Por otro, la Historia como documento se nos hace presente en el documental cinematográfico. En su forma más común, un narrador (o testigos históricos o expertos) habla mientras vemos tomas de lugares donde tuvieron lugar los hechos, combinadas con fotografías, gráficos, pinturas etc. Es la forma preferida por los historiadores para acercarse al decurso de la Historia a través de las imágenes. La emoción queda bajo control.

Pero la Historia también puede proyectarse en imágenes fílmicas como un experimento vanguardista y de producción independiente. Es la forma utilizada en la antigua Unión Soviética, en los países comunistas e infradesarrollados, que quisieron utilizar el filme como un arma contra la opresión o en los situados al margen de los circuitos comerciales estadounidenses. Las películas de esta modalidad son de consumo minoritario por su lenguaje opuesto al cine convencional salido de los estudios de Hollywood, que es acrítico, no como el experimento vanguardista que es un relato histórico crítico y profundo. Así lo demuestran las películas dirigidas por Serguei M. Eisenstein entre 1924 y 1927 (“La Huelga”, *Statcka*; “El Acorazado Potemkin”, *Bronenosetz Potemkin*; “Octubre”, *Oktiabr*) o el largometraje de ficción del cubano Tomás Gutiérrez Alea, “Historias de la Revolución” (1960), por poner unos ejemplos singulares.

Fuera de estas categorías se situaría la construcción histórica del Cine convencional, que pretende convencernos de que lo que se expone equivale a lo realmente sucedido. Para ello, este otro tipo de

cine se sirve de códigos de representación determinados, convenciones ya aceptadas por el público articuladas dentro de un relato bien construido y reforzado por el poder sugestivo de la banda sonora.

Rosenstone concluye que el género histórico cinematográfico trata de comprender el pasado, no trata de sustituir a la Historia, se sitúa a su lado “como hacen las memorias y la tradición oral”.

3. La película como documento histórico

Existe toda una historiografía en torno a las relaciones del Cine con la Historia. El primer especialista en tratar de estas relaciones fue el alemán Siegfried Kracauer en su estudio “De Caligari a Hitler”, aparecido en 1947, donde trata de las circunstancias de la filmación y difusión de las películas producidas en la República de Weimar. Kracauer relaciona las películas con la sociedad que las produce, por considerar al Cine como un reflejo de la mentalidad de un pueblo o de una época. El filme es para él, por tanto, un valioso documento histórico².

El francés Marc Ferro añadió nuevas precisiones³. Para él, la imagen, más que copia de la realidad, es ante todo reveladora: “la

² La obra de Siegfried KRACAUER, *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*, fue sucesivamente reeditada, traducida al francés, en 1973, en Lausanne por la editorial L'Age de L'Homme, y en París por Flammarion en 1987. Su traducción al español y publicación bajo el título abreviado *De Caligari a Hitler*, data de 1996, en que la publicara en Barcelona Editorial Paidós. Kracauer también publicó en 1961 *Nature of film, the redemption of physical reality*, en Londres, por Dennis Robson, luego reeditado bajo el nuevo título de *Theory of film*, en New York, por Oxford University Press, en 1965.

³ El historiador y realizador Marc FERRO es autor de *Analyse de film, analyse de société. Un source nouvelle pour l'Histoire*, París, Hachette, 1975, y de *Cinéma et histoire*, París, Denoël-Gonthier, 1977 (traducido al español por Gustavo Gili, en Barcelona, el año 1980 bajo el título de *Cine e historia*, luego reeditado por Ariel, también en Barcelona, en 1995). Ver también el artículo de este autor “Cinéma et histoire”, en el *Dictionnaire des sciences*

cámara revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos”; “lo que deja entrever es parcial, incompleto y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión”. En su opinión el filme sería una especie de “contra-análisis” de la sociedad, mientras que para su compatriota, el sociólogo Pierre Sorlin⁴, cada película es expresión ideológica del momento en que se hace.

Estas interpretaciones del Cine en apoyo de su valor documental son compartidas por historiadores británicos (Paul Smith, Kenneth R.M. Short), alemanes (Stephen Dolezel) y estadounidenses (Martín A. Jackson, John O’Connor, Charles Musser, Natalie Zemon Davies, etc, además de Robert A. Rosenstone).

Para algunos especialistas españoles, el Cine es, junto a un testimonio de la sociedad de su tiempo, una fuente instrumental de la ciencia histórica (pues refleja las mentalidades de una determinada época) y un medio didáctico para enseñar la Historia. Es la opinión de Josep María Caparrós⁵ y de José Luis Sánchez Noriega⁶, en tanto que

historiques, dirigido por André BURGUIÈRE, París, P.U.F., 1986, pp. 132-5 (trad. esp. como *Diccionario de ciencias históricas*, Madrid, Akal, 1991).

⁴ Pierre Sorlin es profesor de Sociología del Cine en la Universidad de La Sorbonne Nouvelle. Ver sus publicaciones *The films in History. Restaging the Past*, Oxford, Blackwell, 1980; *Sociología del cine, la apertura para la historia del mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985 (Conclusiones, pp. 246-53); y *European cinemas, european societies, 1939-1990*, Londres, Routledge, 1991.

⁵ José María Caparrós Lera es profesor de Historia del Cine en la Universidad de Barcelona e impulsor y director de la revista en línea *Film Historia*. Ver “El Cine como documento histórico”, tomado de M.A. PAZ y J. MONTERO, op. cit., pp. 37-8.

⁶ José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, “Introducción”, en: *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra, 2004. Doctor en Ciencias de la Información y profesor titular de Historia del Cine y del Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid. Para este profesor el cine es un testigo de la sociedad que permite comprobar en qué medida ha evolucionado la apreciación de diferentes cuestiones en épocas y países con diferentes mentalidades.

para María Antonia Paz el cine es también un transmisor del recuerdo, además de develador de mentalidades y medio de divulgación⁷. En primer lugar, es un transmisor del recuerdo al facilitar el conocimiento y la comprensión de la Historia, y de forma muy eficaz, pues las imágenes resultan más accesibles que las palabras y su mensaje es mucho más masivo e impactante que el recibido desde otros medios. Es también un registro preciso de los ánimos de las naciones, convirtiéndose en una fuente útil para descifrar mensajes sobre las mentalidades colectivas. Y, como medio de divulgación, da una nueva dimensión a la Historia, porque recrea el pasado ciñéndose a la realidad (mediante el documental), o manipula conscientemente esta realidad para manejar a la opinión pública (si se utiliza con fines propagandísticos). Incluso traduce en forma de espectáculo hechos reales (películas de ficción) o presenta críticamente un proceso.

Caparrós distingue varias aproximaciones del Cine a la Historia. Estarían, en primer lugar, aquellas películas de valor histórico o sociológico que sin una voluntad directa de hacer Historia poseen un contenido social y pueden llegar a convertirse en testimonios importantes de la Historia. Se trata de películas de ficción con un peso grande del realismo, a las que Marc Ferro llama de “reconstrucción histórica”. Son ejemplos característicos las películas neorrealistas de Roberto Rossellini y de Vittorio de Sica (“Roma, ciudad abierta”, *Roma, città aperta*, 1945; “Ladrón de bicicletas”, *Ladri di biciclette*, 1948); las de Eric Rohmer y Woody Allen, que describen ciertas sociedades contemporáneas; las soviéticas de la década 1920 –ya mencionadas-, las de John Ford (como el retrato de la Depresión estadounidense en “Las uvas de la ira”, *The grapes of wrath*, 1940), las de Juan Antonio Bardem y de Luis García Berlanga dentro del Cine Español, etc.

Otro bloque estaría constituido por las películas de género histórico cuyos títulos evocan un pasaje de la Historia o se basan en

⁷ María Antonia Paz es profesora de Historia de la Comunicación Social de la Universidad Complutense de Madrid. Ver su artículo “Cine europeo de guerra: la memoria cinematográfica de la guerra y de la resistencia en Italia y Francia”, M.A. PAZ y J. MONTERO, op. cit., pp. 45-6.

unos personajes históricos determinados, que tienen como fin narrar acontecimientos del pasado, aunque su enfoque histórico pueda no ser riguroso y se acerquen más a la leyenda o al carácter novelado del retrato humano. Tal sería el caso del Cine producido por los grandes estudios de Hollywood, del tipo “Lo que el viento se llevó” (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939), o por el Reino Unido (“Un hombre para la eternidad”, *A Man for All Seasons*, Fred Zinneman, 1966).

Aparte quedarían los filmes de intencionalidad histórica que tienen una voluntad directa de hacer Historia, al evocar un periodo o hecho histórico reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador y de su guionista. Éstos se constituyen en obras fundamentales como fuentes de investigación histórica y como medio didáctico. Así sucede con las películas sobre el Risorgimento italiano visto por Roberto Rossellini (*Viva l'Italia*; *Vanina, Vanini*, 1961) y por Luchino Visconti (*Senso*, 1954; *Il Gattopardo*, 1963), o con los títulos dirigidos por Serguei M. Eisenstein, que dan una visión de la época revolucionaria rusa (“El Acorazado Potemkin”, “Octubre”, “La huelga”, “La línea general”), ya aludidos.

Para terminar, Caparrós ve al Cine como un medio didáctico para la enseñanza de la Historia, el Cine como poderoso aliado del profesor. Un realizador lo ha demostrado como ninguno, Roberto Rossellini, quien no ha dudado en recurrir, cuando lo ha considerado preciso para llegar a una mayor audiencia, al concurso de la televisión (“La edad del hierro”, *L'età del ferro*, 1964; “La lucha del hombre por la supervivencia”, *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, 1967-1969).

4. Formas usuales de documento cinematográfico: noticiario, documental, película de ficción

El Cine no es ni tan solo espectáculo u obra de arte, ni tampoco exclusivamente un medio para convencer al espectador imponiéndole una ideología. Es en buena medida un transmisor de ideas, un medio

de comunicación. Por eso, Paz y Montero lo califican de “género informativo”⁸. Como medio de comunicación, el Cine constituye una fuente para el conocimiento de los hechos y estos se transmiten de varias maneras: a través del noticiario y del documental, pero también, incluso, por medio de la película de ficción.

El **noticiario** es la película cinematográfica en la que se ilustran noticias de actualidad. Sus variantes en el género informativo son el reportaje, la crónica, y el artículo o comentario. Todos tienen en común la regularidad en la proyección, la variedad en su articulación temática, la duración similar de cada uno de los temas y la presentación directa –sin interpretaciones– de los hechos.

En su evolución histórica, encontramos que, desde 1895 a 1910, el Cine es una ventana abierta a la realidad, donde predominan en la producción las vistas y actualidades, y sus características son el sentido informativo por encima de todo, la objetividad, la verosimilitud, y la gran repercusión social. Desde el punto de vista tipológico, los noticiarios y documentales están aún por definir.

Entre 1910 y 1914 nace el noticiario y se dota de una estructura (estilo, forma...), se diversifican las noticias y se amplía la cobertura informativa, gana audiencia y mercado y se expande por todo el mundo. A partir de la Primera Guerra Mundial (1914) se aúnan información y propaganda, los avances técnicos (especialmente la ligereza de las cámaras) permitirán un seguimiento más puntual de la información.

La depresión económica de 1929 y la introducción del sonoro marcan una nueva crisis que derivará en una concentración de la información en las productoras. Resurge el género con la incorporación del sonido y el noticiario alcanza entonces su apogeo: los regímenes totalitarios lo usan al servicio de la propaganda y los democráticos lo imponen bajo la censura.

⁸ María Antonia PAZ y Julio MONTERO, *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Barcelona, Ariel, 1999, cap. 1.3. Los géneros cinematográficos informativos en su realidad histórica, pp. 19-32.

Prosigue con la Segunda Guerra Mundial el propagandismo y la concentración del cine informativo en las grandes productoras occidentales (Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia).

A fines de la década 1940 comienza a imponerse la televisión con un nuevo modo de informar más concreto, cálido e inmediato. Los noticiarios evolucionan hacia el *magazine*, explicando al público de forma recreativa las noticias y su significación, de modo que en su forma originaria fueron desapareciendo paulatinamente.

El **documental** queda próximo al reportaje y a la crónica porque ofrece una información sobre la actualidad, pero se distancia de ellos por su tratamiento más a fondo de una cuestión y su sentido más marcadamente interpretativo.

En la evolución histórica del documental, registramos una periodización muy similar a la de los noticiarios, con las únicas diferencias de que su protohistoria se prolonga hasta la década de 1920, cuando aparece la formulación concreta del género documental con Robert Flaherty, y de que el documental sobrevive en la televisión, asimilando alguna de sus técnicas, abriéndose a nuevas fórmulas, y, de esta forma, asegurándose su supervivencia.

En el periodo de entreguerras se concretan las corrientes básicas:

- El norteamericano Robert Flaherty y su documental antropológico, con observación participante y aproximación poética-épica al tema (“Nanook el esquimal”, *Nanook of the Nort*, 1922).
- El ruso, aunque de origen polaco, Dziga Vertov con su teoría del cine-ojo, es decir reportaje puro de la realidad para informar al público de una manera objetiva. Su método influirá en observadores de la realidad como Alberto Cavalcanti y Walter Ruttmann, en el cine-directo estadounidense (Richard Leacock) y en el cine-verdad (Jean Rouch) (“Cine-ojo”, *Kinó-glaz*, 1924).

- El francés Jean Vigo y su punto de vista documentado, la cámara busca sorprender al personaje y revelar el espíritu de la colectividad (*A propos de Nice*, 1931).
- La ucraniana Esther Schub y la documentación visual de la Historia basándose en la asociación de fragmentos de noticiarios (“La caída de la dinastía Romanov”, *The Fall of the Romanov Dynasty*, 1927).
- John Grierson y la escuela documentalista británica, el reformismo social por medio del documental teñido de propaganda (de información laboral, comercial y social) (*Drifters*, 1929).
- El holandés Joris Ivens y el documental políticamente neutral derivado de la libre opinión de sus encuestados ante la cámara (“Electricidad y tierra”, *Power and the Land*, 1941), a fin de presentar la vida como “más real”⁹.

Chen Yu Lin, considerando todas las definiciones que de documental se han hecho a lo largo de la historia por historiadores y ejecutantes, extrae las notas que le son esenciales: el documental trata de una materia y de unos hechos en el ámbito de la realidad, en torno a un conflicto, capaz de elevar el nivel educativo, cultural y sensitivo del público, sin por ello renunciar a una interpretación de esos hechos, aunque su misión fundamental es la de informar. Por eso lo define como “el tipo de película, carente de ficción, que informa con sentido creador y recreativo sobre la vida del hombre actual en su relación con los otros hombres y con el mundo y las circunstancias que lo rodean”¹⁰.

⁹ En apreciación de Ze Xiang LI, “El gran documentalista que conozco –Joris Ivens”, en *Los Filmes Documentales*, 7, 18, Peking, El Estudio Central de Filmes Documentales y Noticiarios, 1988 [Tomado de Chen Yu LIN, *La representación de la realidad en la obra de Joris Ivens en China: Cómo Yukong movió las montañas*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2003, p. 50, tesis doctoral dirigida por el Dr. Bienvenido León Anguiano]

¹⁰ Chen Yu LIN, op. cit., pp. 119-20.

La **película de ficción** (adscribible comúnmente al “cine comercial”) contiene informaciones relevantes sobre las sociedades en que se realiza, que ayudan a comprender su articulación interna. En ella la información puede presentarse a varios niveles:

A) El más patente se refiere a los planteamientos ideológicos de directores y guionistas: “Senderos de gloria” (*Paths of glory*, Stanley Kubrick, 1957) es algo más que la descripción de la indisciplina en el ejército, es un alegato pacifista que testimonia el interés por esas ideas en los albores de la década de 1960; “Raza” (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) es también algo más que la descripción de dos generaciones de la familia Churruca, lleva implícitas las ideas de Francisco Franco sobre los valores patrios en que debe asentarse la sociedad española del momento.

B) Permite la expresión de emociones que llevan a comprender los hechos que relatan: en “Tiempos de gloria” (*Glory!*, Edward Zwick, 1989) a través de la escena imaginada de la negativa de un oficial a repartir botas entre los soldados negros, se muestra la discriminación racial que existió realmente en la Guerra de Secesión estadounidense.

C) Se puede convertir en una excelente fuente de informaciones: “¿Teléfono rojo?, ¡volamos hacia Moscú!” (*Dr. Strangelove of How in Leraned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1968) presenta las ideas contrarias a la política armamentística que originó la guerra fría y el enfrentamiento entre los bloques durante la década de 1960.

5. Un caso particular de documento histórico: el filme sobre arte

Una fuente histórica particular es el filme sobre arte, que nos permite conocer las Bellas Artes en su decurso temporal¹¹.

¹¹ No hay que confundir el “filme sobre arte” con el “filme de arte” o *film d'art*, denominación con que el Cine, en sus comienzos, quiso despegarse del espectáculo de feria en que se le había encasillado. El término fue difundido por los hermanos Lafitte y la Sociedad Cinematográfica de [MyC, 8, 2005, 205-219]

Como es de suponer, dentro de la denominación caben diferentes modalidades fílmicas en el acercamiento a la obra de arte.

Por un lado están las películas consagradas a la música y a los músicos, que adoptaron diversas formas, desde la versión romántica novelada y banal de *La Symphonie fantastique* (1942) de Christian-Jaque sobre Héctor Berlioz al ensayo vanguardista de Anna Magdalena Bach (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968), de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Esta categoría podría incluir las óperas filmadas, como “La flauta mágica” (*Trollflöjten*, 1974) de Ingmar Bergman, sobre la de Wolfgang Amadeus Mozart, según el libreto de Emmanuel Schikaneder.

Por otro lado, aquellos títulos en que la danza es un pretexto para convertir el filme en una comedia musical, lo que quedaría fuera del contexto de este trabajo.

Finalmente, las biografías más o menos imaginarias o noveladas de pintores –como es el caso de “La joven de la perla” (*Girl With a Pearl Earring*, Peter Webber, 2003), la modelo de Vermeer de Delft-, alguna de las cuales se ha realizado con fidelidad histórica (“El loco del pelo rojo”, *Lust for Life*, Vincente Minelli, 1956), sobre la vida de Van Gogh.

Se considera a Sacha Guitry y a King Vidor como precursores de esta forma de cine, el primero por haber incluido en su película *Ceux de chez nous* (1915) algunos fragmentos del escultor Maillol, y el segundo por una filmación de su amigo el pintor Andrew Wyeth, realizada con motivo de una visita a su estudio, que incluiría en su documental no comercial *Metaphor* (1975).

Autores y Gentes de Letras bajo la dirección de Charles Pathé y otras personas, para liberar al cine de la pantomima burlesca y darle un tono artístico, entre 1907 y 1914, recurriendo a guiones originales y a las grandes figuras del teatro nacional francés. Véase mi libro *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*, Pamplona, Eunsa, 2005 (2ª ed.), p. 171.

[MyC, 8, 2005, 205-219]

Los que desarrollaron esta tipología fílmica se cuentan entre los vanguardistas que hacia 1920 desearon probar que el cine era un arte o al menos el soporte para sus investigaciones intelectuales dentro del arte o del anti-arte. Destacan en ese momento Víctor Eggeling con su “Sinfonía diagonal” (*Symphonie diagonale*, 1919), el dadaísta Hans Richter y el abstracto Walter Ruttmann, todos pintores, que buscaron proyectar con la imagen dinámica la equivalencia visual de los efectos musicales. Otros pintores se sirvieron de la película para plasmar sus variaciones, como Fernand Léger (*Le ballet mécanique*, 1924) o Marcel Duchamp (*Anemic Cinema*, 1925).

En la década de 1930, con el advenimiento del sonoro, esta modalidad conquistó su autonomía, centrándose a partir de entonces en la exploración de las artes plásticas, especialmente de la pintura. Se reconoce como primer filme sobre arte sonoro el de Berthold Bartosch titulado “Idea” (*L’Idée*, 1934). Es una versión de los grabados de Frans Masereel por un autor de dibujos animados. A recordar en esta época el filme de espíritu surrealista *Violons d’Ingres* (1939), de Jacques-Bernard Brunius (en él, el pintor Yves Tanguy ejecuta una naturaleza muerta al aire libre), y los de Hans Richter *Dreams That Money Can Buy* (1942) –en que vemos como Calder filma sus móviles– y *Une semaine de bonté*, donde, ya dentro de las secuelas de la vanguardia, presenta una equivalencia visual de los cuadros de Marcel Duchamp mediante la animación de unos maniqués.

Tras la guerra mundial, a partir de 1940, los filmes sobre arte van a superar su tono descriptivo para centrarse en la creación puramente artística. La renovación se produce al mismo tiempo en Francia y en Italia. En Italia destacan Luciano Emmer y Enrico Gras, que exploran la obra de Giotto en *Racconto da un fresco* (1940) y de El Bosco en *Il paradiso Terrestre* (1946). Emmer proseguiría en esta línea con dos medimetrajes sobre *Leonardo da Vinci* (1952) y *Picasso* (1954). Mientras, en Francia, los cineastas más destacados serán Jean Grémillon y Alain Resnais. El primero, como guionista de Pierre Kast, firmará *Charmes de la Belle Époque*, estudio satírico acerca de los pintores “pompiers”, y los *Désastres de la guerre* (1951), en torno a la célebre serie de aguafuertes de Goya. Grémillon realizará, él solo, un excelente cortometraje sobre un artista en medio de su trabajo: *André Masson et les Quatre Éléments* (1958). Por su

parte, Resnais, antes de orientarse hacia la ficción, aportó a la cinematografía sobre el arte dos títulos paradigmáticos, como fueron *Van Gogh* (1948) y *Guernica* (1949). En Bélgica, el historiador del arte Paul Haesaerts, en colaboración con Henri Storck, realizó con éxito un *Rubens* movido por su afán didáctico, que fue reconocido en la Mostra de Venecia de 1947.

En 1957, Georges-Henri Clouzot realizó con “El misterio Picasso” (*Mystère Picasso*) el primer largometraje dedicado a un pintor en acción, con aquellas célebres imágenes, al final de la película, del pintor malagueño visto a través de un cristal sobre el que esboza uno de sus dibujos.

Desde entonces hasta el último filme rodado en torno a un artista plástico (*Modigliani*, Mick Davis, 2004), las películas de tema artístico han enfocado asuntos y autores diversos, orientándose su producción hacia la televisión y el vídeo, y resintiéndose a menudo de un pesado didactismo, salvo excepciones, entre las que Légrand menciona *La Peinture Hollandaise* de Paul Seban, el *Giorgio De Chirico* (1981) de Pascal Kané, así como *Painters Painting* (1973), de Emilio de Antonio, éste último sobre los creadores del expresionismo abstracto norteamericano, en el conjunto de los cuales la intención pedagógica se atempera con un equilibrado rodaje, poesía y rigor histórico, que nos permiten conocer la creación artística sin intermediarios¹².

6. Conclusión

El Cine constituye para el historiador una fuente de información primaria de la que no puede desentenderse. Lo mismo con respecto a sus derivados y descendientes –la televisión, el vídeo, la web

¹² Gérard LÉGRAND, “Films sur l’Art”, en *Encyclopaedia Universalis*, corpus 9, París, Encyclopaedia Universalis France S.A., 1990, pp. 468-72. Los diferentes enfoques del tema artístico en el cine han sido abordados en José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, op. cit., voces “Arte y artistas”, pp. 47-52; “Cine”, pp. 100-5; “Fotógrafos”, pp. 208-12; “Música”, pp. 352-67; “Óperas”, pp. 382-3; y “Teatro”, pp. 514-7.

multimediatca...-. Una fuente a aadir a las fuentes clasicas, objeto de su valoracion e interpretacion.

Tambien el Cine ensena la Historia. Se puede decir que es una fuente instrumental de la ciencia historica, ya que refleja los hechos y las mentalidades de una determinada epoca. Ayuda a comprender los cambios producidos, dando pie a que las personas se expliquen ante los acontecimientos, tiendolos de su humanidad, en un contexto no inventado ni irreal. En palabras de Joris Ivens, el Cine pone al descubierto las "verdades profundas" de la colectividad.

Copyright of *Memoria y Civilizacion* is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.