

## *Historia y ficción cinematográfica*

MONTSERRAT HUGUET  
Universidad Carlos III de Madrid

*«La Historia, a través de la enseñanza audiovisual, puede moverse en su terreno y no volatilizarse en fechas y nombres. Puede abandonar el cuadro Historia-batalla para construirse en sus dominantes socio-económico-políticas. Puede construir no en la vertiente de la fantasía, sino en la de la ciencia histórica: climas, costumbres, ambientes, hombres..., que tuvieron relieve histórico y promovieron los avances sociales que hoy vivimos. Algunos personajes, regenerados psicológicamente, pueden convertirse por sus cualidades humanas en módulos de acción».*

ROBERTO ROSSELLINI (1963)

### 1. INTRODUCCIÓN

El interés por la utilización del cine como recurso para la enseñanza de la Historia ha crecido espectacularmente en los últimos diez años. Son cada vez más numerosas las publicaciones periódicas atentas a esta cuestión y los libros que rescatan trabajos elaborados en otros países con más tradición que el nuestro. Los profesionales de la educación reciben además con agrado las propuestas de formación en este campo y comienzan a intentar incorporar en sus aulas tímidas experiencias, fruto de la lectura del trabajo previo de otros colegas cuando no de la propia iniciativa. Las dificultades derivadas de la falta de tradición, por lo que a este campo se refiere, en la enseñanza de la Historia de los distintos niveles educativos, así como las limitaciones impuestas por la rigidez de horarios y espacios en los centros docentes universitarios o no, se erigen sin embargo en obstáculos importantes que debilitan los estimulantes impulsos iniciales.

Aún así, la frustración generalizada de los profesores ante la dificultad

para que los alumnos de distintos niveles educativos tomen interés por la Historia a través de los recursos tradicionales, se está convirtiendo en un estímulo fundamental para el avance de las experiencias con el recurso cinematográfico. Muchos profesionales están constatando la importancia de transmitir al alumno la emoción personal que les proporciona su doble condición de aficionados al Cine y a la Historia. La respuesta del alumnado, una vez conseguido este punto de implicación, resulta mucho más gratificante.

Es imprescindible, no obstante, reconocer que el trabajo de investigación sobre la interacción entre el Cine y la Historia no ha hecho sino arrancar. Los aspectos metodológicos están en mantillas, el historiador se resiste a abandonar la idea de que se enfrenta a un medio nuevo que aún no está en condiciones de afrontar. Si la preparación de las clases se hace laboriosa y complicada, los resultados son inciertos en muchas ocasiones. Trabajar con un soporte al que no estamos habituados y adquirir los conocimientos imprescindibles para iniciar nuestra búsqueda supone asumir que no queda más opción que la de implicarse en un trabajo de autoformación permanente. Finalmente, el profesor de Historia que quiera adentrarse en este nuevo espacio de investigación está obligado a renunciar a los prejuicios derivados de la formación historiográfica que ha recibido inicialmente. En el estadio actual de cosas, se hace necesario considerar que todo nuestro trabajo en las aulas debe concebirse como una «*experiencia*» susceptible de darse a conocer a la comunidad científica, con toda la honestidad y dosis de humildad que esta actitud exige. Porque, si un espacio historiográfico se muestra huérfano de una difusión adecuada, es precisamente este.

Un último apunte reflexivo en esta presentación, no por obvio menos importante, es el de que para utilizar la ficción cinematográfica como recurso, para utilizar el Cine —en el caso de que así lo entendamos— como fuente de conocimiento histórico, es preciso *ver* cine, leer sobre cine, reflexionar sobre cine. Muchas veces es la falta de información la que nos limita como docentes. Un profesor que haga acopio de una actitud abierta, y de un espíritu curioso, sentirá y hará sentir a sus alumnos que, a finales del siglo xx, el Cine contribuye en un plano de igualdad con otros soportes informativos —el texto impreso en papel— a su conocimiento y a su lectura de la Historia.

Es el momento de plantearnos a qué reflexiones está obligado el historiador y el profesor de historia cuando se sitúa ante la producción cinematográfica en tanto recurso y fuente. Las siguientes cuestiones serán el fundamento de un guión reflexivo, que se concibe como una pauta de acercamiento progresivo del profesor a las razones que le sitúan ante un nuevo reto profesional: ¿Cual es la interacción entre el mundo contemporáneo y la naturaleza cinematográfica?. ¿Qué relación existe entre el cine y la narración histórica?. ¿Existen los films históricos?. ¿Qué se entiende por un film histórico?. ¿Puede el cine *no-histórico*, el de ficción, construir la Historia?. Y, finalmente, ¿está el historiador en condiciones de aceptar la narración cinematográfica como narración histórica?.

## 2. NATURALEZA CINEMATOGRAFICA Y MUNDO CONTEMPORÁNEO.

Es ya casi un lugar común que el cine nació y se desarrolló como la representación del mundo y de su tiempo. Situado en la frontera entre las artes plásticas y las funcionales, el cine surgió inmerso en los problemas de su propio contexto histórico. Un tiempo histórico, el de los albores del siglo xx, definido por la industrialización y la taylorización de la producción material y cultural, por su mercantilización y masificación, por la introducción de dinámicas monopolistas y por la aparición de la intensificación de las formas de colonización cultural. Un tiempo que inauguró la multiplicación de códigos y lenguajes, su vulgarización al tiempo que irrumpía el acceso universalizado a los bienes de la cultura. Pero además de todo ello, un tiempo histórico definido sobre todo por la aceleración y el vértigo del cambio. La idea del *cambio*, referida a las formas de organización material y humana de aquel instante de la Historia, al igual que a los enfoques renovadores, experimentados por las formas artísticas y culturales, se convirtió, y constituye hoy en mayor medida que en aquel momento, en un bien asumido y ansiado por el hombre contemporáneo. El protagonismo que adquirió la noción de cambio alteró el tiempo real y presagió los horizontes de un posible nuevo régimen de historicidad, el del final de este siglo.

El hombre *contemporáneo* aprendió a vivir y a confiar en el cambio, porque, frente al hombre preindustrial, que se había instalado en la mansedumbre de la permanencia de las técnicas, los hábitos y las modas, tuvo que sumergirse en un mundo de transformaciones sin tregua. El futuro, contemplado con incertidumbre por el hombre contemporáneo, adquiría al instante el valor de la certidumbre, se consolidaba como presente, y entraba a formar parte del enorme archivo de la memoria sin que se produjera ningún proceso premeditado y ordenado de selección previa al almacenaje<sup>1</sup>. Sin embargo, esta percepción de la fragilidad de su tiempo histórico ha terminado por ser incorporada al ser vital del hombre contemporáneo, que ha tenido que aprender las formas de sentirse seguro. Frente a otros momentos de la Historia, en el siglo xx, el porvenir da sentido al pasado, se disuelve la certeza de que es el tiempo huido el que ilumina el porvenir.

Al tiempo que la producción de los bienes materiales se masificaba, para ser objeto de adquisición por parte de cualquiera, el usuario se transformó en consumidor, y la cultura y las formas artísticas se democratizaron y adoptaron un *cariz perecedero, hasta este siglo inhabitual*. Así, el cine nació y maduró como un producto de fácil y rápida fabricación y consumo para el mayor número posible de personas. Los logros de la estética, la calidad y el preciosismo

<sup>1</sup> P. M. Díaz Barrado: «Imagen y tiempo presente. Información versus Memoria» en P. M. Díaz Barrado (Coord): *Historia del Tiempo Presente. Teoría y Metodología*. Universidad de Extremadura, 1998, pp. 79-109.

de que el Cine acabó dotándose a sí mismo en las etapas de madurez y asentamiento de este arte, no tuvieron cabida en el planteamiento inicial de la industria<sup>2</sup>.

El cine se convirtió en la evidencia de que era posible producir una obra artística mediante la utilización de un utillaje industrial. En consecuencia se procedió a obtener, de forma mecánica, una cantidad ilimitada de originales que podían ser presentados simultáneamente en cientos de salas y ante públicos de distintas clases sociales. Esta singularidad fue por otra parte la razón esencial de que las élites tradicionales desconfiaran de este nuevo arte o forma de entretenimiento, no exclusivista, y de que persistiese en atrincherarse en los teatros de acceso social limitado, dejando las carpas en las que se exhibían películas para las clases populares. Específico del nuevo arte era el rasgo de poder abarcar a un público de millones de espectadores, pertenecientes a culturas muy diversas de múltiples escenarios planetarios. La creación artística mediante procedimientos industriales presentaba la ventaja de hacer posible grandes inversiones, amortizables en un espacio de tiempo muy breve, que de otra forma hubieran sido inviables. Aún así, los primeros creadores tuvieron que hacer frente a una enorme dificultad. Tal y como les sucedía a los artesanos vinculados con otras ramas de la producción industrial, los artistas carecían de la propiedad o el control de las herramientas y de los capitales necesarios para elaborar su producto. De modo que, las cada vez más costosas, en términos económicos, películas, eran propiedad de los dueños de las empresas productoras, y terminaron por escapar al control de los creadores.

Pese a todo, el cine nació ajeno a la conciencia de su propio valor y trascendencia histórica, convencido de no ser sino un efímero experimento de barraca de feria. Surgía como un espectáculo barato<sup>3</sup> para masas embrutecidas o una distracción de moda para minorías *snoobs*. Cuando nació las clases sociales acomodadas le concedieron escasa atención, contemplándolo como una curiosidad sin futuro. Sin embargo, la consolidación y el avance de la implantación de los modelos democráticos en toda Europa y en América dio el espaldarazo definitivo a los modelos culturales de la sociedad de masas<sup>4</sup>. La cultura de masas sacralizó la audiencia y la comercialidad de las películas como garantías estéticas. La comercialidad a su vez, dependía de que el film acertase a cubrir la demanda popular de entretenimiento y diversión, lo cual constituía sin duda alguna una limitación más a la libertad artística del creador, concebida según los parámetros de las sociedades preindustriales, si bien, por primera vez en la Historia Occidental, facilitaba el acceso barato al ocio y a la diversión. En este sentido, la caducidad de las películas vino impuesta por los gustos de la moda o la novedad del momento. Los géneros cinematográficos reflejaron en la produc-

<sup>2</sup> Como obras generales que reconstruyen la Historia del Cine, pueden consultarse: Gubern, R.: *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 1995. Coordinada por diversos especialistas, *Historia General del Cine* 12 vols, Madrid, Cátedra, 1999.

<sup>3</sup> Subirats, E.: *La cultura como espectáculo*. Madrid, FCE, 1988.

<sup>4</sup> Sánchez Noriega, J. L.: *Crítica de la seducción mediática*. Madrid, Tecnos, 1997.

ción de películas la idea industrial de la *serialidad*, la fijación y la explotación de los temas, de los argumentos, los estilos o los estereotipos. La repetición mediante la *diversificación de los formatos*, expresaba que las obras cinematográficas no tenían que ser forzosamente singulares. Unas recordaban a otras sin ningún desmérito para el creador, que se limitaba desde su buen hacer técnico, a consolidar tendencias con una clara intencionalidad pragmática. En definitiva, la civilización de la imagen se abría camino y arrollaba por el puro principio de la rentabilidad.

Entre tanto, la civilización de la imprenta se sintió atacada por la de la imagen en el momento en que esta dejó de habitar en los espacios marginales de la cultura y se introdujo en los ámbitos cotidianos de la vida de las gentes, para quienes los libros habían representado hasta entonces un producto inaccesible y marginal. Esta reticencia por parte de la cultura impresa hacia la cultura de la imagen cinética, era expresión de un déficit de memoria porque olvidaba que también la cultura del papel hubo de sufrir los ataques virulentos y la incomprensión por parte de los defensores acérrimos de la cultura de transmisión oral cuando la imprenta facilitó la producción seriada de libros, abriéndose con ello el camino hacia la difusión de la lectura.

Sin una renovación en el ámbito de los soportes y métodos para archivar la memoria —y es esta una de las claves fundamentales desde la que la Historia debe observar la irrupción de la cinematografía en la sociedad del siglo xx— la complejidad del mundo contemporáneo hubiera sido incapaz de absorber y retener el ingente volumen de la información, oral, escrita y visual que la sociedad estaba produciendo. La fotografía, imagen estática, dio paso a la sociedad de la imagen porque, al dotarles de la *veracidad* de lo que el ojo humano contemplaba, universalizaba escenarios, personas y acontecimientos. Sin embargo, la fotografía se mostraba como un soporte insuficiente a la hora de almacenar el tránsito entre las instantáneas. El de la fotografía era un tiempo estático, de síntesis, y cargado de una profunda intencionalidad porque el ojo del fotógrafo se veía forzado a resumir sus ambiciones registradoras en una sola instantánea. El tiempo inventado por el cine resultaba tranquilizante y esperanzador. Constituía un tiempo de otra especie, un tiempo más lento y descriptivo en el que, al estar menos expuesto a la necesidad de síntesis<sup>5</sup>, la intencionalidad del autor podía dosificarse, estructurarse y hasta corregirse. De ahí que el cine constituyera una herramienta básica, cuya capacidad para almacenar las imágenes del *dinamismo* contemporáneo superó a las propias expectativas que generó en el tiempo de su nacimiento y primer desarrollo.

Nunca hasta entonces, hasta los albores del siglo xx el hombre contemporáneo había tenido que hacer frente a una interacción tan intensa entre la realidad y las imágenes del mundo en el que vivía. La sociedad crecía viéndose reflejada y acostumbrándose a su propia imagen. Rara vez, en aquellos orígenes del ci-

<sup>5</sup> Arnoldo, J.: «El tiempo en la fotogenia: ¿Cine o fotografía», *Revista de Occidente*, nº 127, 1991. Sontag, S.: *Sobre la fotografía*. Barcelona, 1996.

nematógrafo, los espectadores tomaban conciencia de la importancia que habría de tener en un futuro este cambio, aparentemente insustancial, en los propios hábitos cotidianos, nos referimos a la frecuencia e intensidad con que las sociedades posteriores habrían de contemplar la reconstrucción de sus formas de vida en la pantalla, en un teatro primero, en la sala de estar al poco tiempo. El cine, bajo la falsa pretensión de ser un *reflejo* de la realidad, nació con la característica añadida de *confundir* al lector de imágenes acerca de la naturaleza de su propia realidad. Para el espectador, escasamente formado para discriminar entre realidad y ficción, el cine convertía *todo* absolutamente en legible. Esa legibilidad era además universal, porque el tiempo cinematográfico, para todo el mundo en todos los lugares y momentos, tenía un estatus especial del que ninguna otra manifestación cultural humana había gozado jamás. El cine hacía posible un nuevo tipo de dimensión histórica: el *tiempo cinematográfico*, caracterizado por la universalidad del espacio y la indefinición del tiempo.

### 3. EL CINE Y LA NARRACIÓN HISTÓRICA

Desde la década de los años ochenta, el cine ha comenzado a ser considerado como un sistema complejo en el que los aspectos artísticos y tecnológicos han dejado de ser los únicos a considerar, puesto que resulta indispensable hacer lecturas desde enfoques tan clásicos y renovadores como la Economía, la Sociedad, la Historia, o el Urbanismo, la Estrategia o la Percepción. Si los elementos que regulan la producción y el consumo de este bien de ocio pasan a constituir un nuevo campo de interés investigador, sucede también que se abren temas de interés vinculados a la percepción social de los fenómenos cinematográficos, esto es, de las formas de comportamiento, o con la manera en que el cine retrata con un grado mayor o menor de consciencia la vivencia colectiva de las realidades geográficas. Es así que el cine, como producto social, no solo sustenta su percepción del mundo<sup>6</sup>, sino que alimenta también los comportamientos de las gentes. De ahí que la *Historia del Cine* se convierta en un objeto de estudio desde nuevas perspectivas y que surja la necesidad de avanzar en el aparato teórico y metodológico que exige la investigación de este objeto que desde hace algún tiempo comienza en casi todos los países con producción propia a ser observado desde una atalaya más alta.

A simple vista, llama la atención en primer lugar la evidencia de que el material sobre el que se debe trabajar, las películas, constituye un patrimonio histórico que no se ha tenido en cuenta y cuya preservación plantea serias dificultades. Se cae en la cuenta de que no existen políticas serias de recuperación de este tipo de bien cultural, el de las cinematografías nacionales, y de que dicha recuperación, a menudo dispersa y en manos privadas, requiere de unos

<sup>6</sup> Amador, P.: «El cine como documento social, en *Imagen e Historia*. Revista Ayer, n° 24, (1996), p. 114.

presupuestos considerables. Sin embargo, lo más grave de todo viene a ser el déficit en el convencimiento profundo acerca de que las actuaciones encaminadas a preservar el documento visual sean realmente tan necesarias como lo son las que se orientan a evitar el deterioro y desaparición de fuentes documentales llamadas de archivo. La actitud reticente de todavía un grupo numeroso de historiadores no está contribuyendo precisamente a convencer a los poderes públicos acerca de la necesidad de preservar la memoria audiovisual. La creación, mantenimiento y dedicación al trabajo en estos archivos surge en muchas ocasiones de iniciativas privadas, cargadas de voluntarismo, cuya efectividad, al carecer los recursos necesarios, es limitada. Son los propios autores en muchos casos los que acometen la costosísima tarea de mantener vivas algunas de sus películas, por medio de laboriosos y caros procesos de reconstrucción que pretenden salvaguardar a las cintas de los estragos que el tiempo ocasiona. Se olvida que la memoria audiovisual, a diferencia de la de otras artes, es antes que nada colectiva y que guarda una relación muy estrecha con las formas de la mirada, no tanto del individuo como de las sociedades y sus hombres.

Es desde este planteamiento inicial desde el que habremos de encontrar el sentido en que un film se constituye en fuente y/o un medio para la indagación del historiador. Una película, cualquier película, desde el momento en que se ha confeccionado y estrenado en una sala de proyección, se convierte en una narración que recoge de una forma más o menos consciente aspectos del contexto histórico. Cuando la narración cinematográfica es, de forma consciente, una *construcción histórica*, se dota a sí misma de una doble intencionalidad ante la reconstrucción del pasado, la del tiempo que intenta narrar y la del propio momento histórico en que fue elaborado como producto cinematográfico. Todo film es deudor e integra al mismo tiempo los rasgos constitutivos del contexto histórico. Al mismo tiempo, las películas constituyen productos culturales de autoría colectiva, rasgo que testimonia mejor que ningún otro una de las esencias del mundo contemporáneo: el protagonismo de las acciones del grupo. Como documento, el film testimonia un pasado, pero a la vez se valida como sujeto de la Historia de nuestro siglo, contribuyendo a la construcción de nuestra propia realidad. Como documento, el film goza de un planteamiento de partida que nace de la intencionalidad narrativa y de los elementos que se seleccionan para construir dicha narración.

No parece existir ninguna dificultad en admitir la especial vinculación de la Historia del Cine con la Historia del Mundo Contemporáneo. El historiador del siglo xx goza del privilegio de disponer de una fuente de conocimiento de la que carecen sus colegas contemporaneístas cuyos objetos de estudio se sitúan en la etapa precinematográfica. Más allá de su vocación de recoger, elaborar y transmitir información acerca de su tiempo, o de interpretar la referente a otros tiempos, el Cine deviene en el eco de una determinada forma de vida y de pensamiento. Por él discurre la historia de las mentalidades colectivas, según un régimen de historicidad de límites escasamente precisos, que alude a los usos, los modos, las costumbres, las ideas y los valores de la sociedad del siglo xx.

Es el momento de preguntarnos de qué nos hablan en realidad las películas. Las películas nos hablan no solo acerca del objeto cinematográfico, sino también acerca del narrador. Un narrador colectivo, tal como dijimos, constituido internamente por todos aquellos profesionales vinculados a las tareas de producción y de realización de las películas, cuyo trabajo hace posible el producto final: la suma comprensiva del guión, la dirección, la actuación, la puesta en escena, el vestuario, la fotografía, el maquillaje... la música. Cada elemento artístico por separado, cada tarea específica, es fruto de la preparación y de la concepción profesional de una o varias personas, el desarrollo vital de cada una de las cuales está definido por su tiempo histórico. La coetaneidad de las autorías convive no obstante con la conjunción de generaciones distintas cuya percepción del mundo y de la Historia está determinada por acontecimientos significativos y formas culturales diversas. La función organizadora de la dirección cinematográfica deviene en algo primordial, para equilibrar y dar un sentido mediado al producto cinematográfico final.

De cara a la utilidad que haya de tener para la narración histórica, la división tradicional entre obras de ficción y documentales no es hoy operativa. Concederemos a los más críticos que existen documentos fílmicos a modo de fuentes *primarias* que, casi al azar o a lo sumo desde una intencionalidad mínima, reconstruyen la realidad que nos rodea a pedazos. En este apartado bien pueden considerarse las grabaciones en vídeo que, con fines de seguridad, se recogen en las entidades bancarias, o el material de los reportajes audiovisuales del que se han seleccionado las imágenes cinéticas que después serán objeto de un montaje para un programa de una cadena de televisión. La cuestión esencial para un historiador debe ser la de que, incluso aunque la mayor parte de la narración fílmica entre en la categoría de lo que entendemos por ficción, un film no puede ser considerado nunca *no verdadero*, por oposición a aquel que entendemos como *verdadero*, el llamado documental. Como historiadores, no podemos considerar que existan *fuentes creíbles* por oposición a fuentes *no creíbles*. Al igual que sucede con la Historia que se escribe, a la que concedemos siempre el beneficio de la duda, la producción cinematográfica existe en tanto evocación del pasado y como tal merece ser evaluada. En la pretensión por descubrir «*qué sucedió*», los historiadores «*reconstruyen*» el pasado, esto es, interpretan el pasado a partir de sus propias hipótesis e interrogan a los documentos, a las fuentes, sobre cuya materia prima, la información construyen sus relatos. El Cine no hace otra cosa, repite el mismo esquema, esto es ahorra su narración acerca de un sujeto de interés, en un tiempo y en un lugar determinados.

#### 4. ACERCA DEL FILM HISTÓRICO

Aún así, y al margen de las argumentaciones que, como historiadores, podamos hacer sobre la utilidad de la ficción cinematográfica en tanto fuente y recurso para la reconstrucción del tiempo histórico, no podemos obviar la exis-

tencia del llamado *género de historia* en el Cine. La historicidad de una película se extrae de su mera pertenencia a un tiempo anterior al nuestro. Sin embargo, cuando de una película llamada *histórica* se trata, hemos de admitir además que debe darse una intencionalidad de localización y de reconstrucción temporal específica, planificada y llevada a término a partir de un trabajo de documentación meticuloso. Es ahí donde la imaginación del creador se alía con la tarea convencional de búsqueda histórica y donde ésta incide significativamente en la calidad del producto final.

Una película de género histórico no precisa de ningún elemento iconográfico, estructura narrativa o temática concreta. Este tipo de films, evocador de unos contenidos acerca de los que la mayoría de la audiencia ya tenía referencia informativa a través de los canales tradicionales para la divulgación de la Historia, suele atraer a los espectadores a las salas de proyección en mayor medida que otros géneros. A la audiencia le agrada comprobar que conoce el argumento, cotejar el tratamiento de la información histórica con su propio conocimiento del tema, discutir o criticar la *versión* de los hechos, o comprobar la *fidelidad* con que el film retrata una época o a unos personajes por los que personalmente siente simpatía o rechazo según los casos y las circunstancias. Si al tema histórico se le suma el perfil literario de la fuente en la que se inspira el guión, es muy probable que se incremente la popularidad del film y que su comercialización sea un éxito<sup>7</sup>.

El histórico es no obstante, vista la gratificación con que la audiencia en general recibe este tipo de films, un género cuando menos delicado. No lo es, sin embargo, ni más ni menos que otras obras que se ocupan de narrar la historia. Es evidente que un mal libro de Historia es aquel que interpreta sin plantear cuestiones esenciales, sin discriminar el objeto de interés o sin documentarse adecuadamente, aquel que falsea porque carece de un trabajo metodológicamente riguroso. Aún así, convendremos en que la bondad o la maldad de un libro de Historia no puede nunca residir en la libertad con que su creador ha enfocado su trabajo. Algo parecido le sucede a una película de género histórico, en la que la *ficción* en mayor o menor grado no puede nunca ser objeto de crítica en relación con la rigurosidad de la obra.

Existen films históricos que presentan a personas y a personajes históricos reales dentro de un contexto histórico real. En otros, los personajes «*inventa-*

---

<sup>7</sup> No está de más poner sobre el papel algunos ejemplos. A mediados de los años noventa y con unos resultados más que solventes, la versión cinematográfica de *Germinal* de Emile Zola, llevada a la pantalla por el francés Claude Berri, o de *La Edad de la Inocencia* de la norteamericana Edith Wharton, filmada por Martin Scorsesse, difuminan con suma maestría el espacio entre la narración literaria y la histórica, gracias a su firme vocación de reconstrucción de un tiempo histórico dos momentos de la segunda mitad del XIX en los que se definen algunos de los rasgos de la sociedad contemporánea. La puesta en pantalla de las novelas de Jane Austen, *Sentido y Sensibilidad*, *Emma*... en tanto vehículo de narración acerca de los hábitos burgueses de un tiempo pretérito, expresan cómo, más allá del interés por el texto literario, que suele leerse a posteriori, lo que atrae a la gente a las salas de cine es la evocación de las formas y de las costumbres de unas sociedades perdidas.

dos» desarrollan su acción dramática en un contexto histórico preciso. Finalmente, algunas reconstrucciones de época describen a protagonistas ficticios en un contexto histórico no definido con claridad. La historicidad de todos estos films nace de la identificación colectiva con un conocimiento histórico común: problemas o momentos traumáticos de las historias nacionales, temas ligados a la identidad de los pueblos, a las vidas de héroes, dirigentes o enemigos de las naciones y de los Estados. Pero no solo acontecimientos simbólicos o personajes míticos, la historicidad nace también del reconocimiento de los procesos de cambio que afectan a las estructuras materiales y a las sociales, y sobre todo a las formas de vida y a los escenarios en que se producen <sup>8</sup>.

Un buen film de Historia obrará en el sentido de responder a las interrogantes del espectador, pero también habrá de ser susceptible de ser interrogado repetidamente, como cualquier texto o documento histórico. Sólo si somos conscientes de esta posibilidad seremos capaces de trabajar con un film histórico de igual manera que lo haríamos con un libro de Historia. Así como, por utilizar términos amables, no todos los libros de Historia proporcionan al lector una satisfacción plena en cuanto a la calidad del trabajo que encierran, algunas películas de género histórico son productos sencillamente deleznable. Sin embargo, resulta cuando menos simplista aplicar el calificativo de «bueno» o «malo» cuando de un film histórico se trata. No debemos olvidar que si el Cine tiene una cualidad específica es la de saber conectar la historia que busca narrar con el presente histórico. Muchas malas —por mal documentadas, dirigidas, ambientadas o interpretadas— películas de Historia nos dicen más sobre el tiempo en que fueron elaboradas que sobre el que pretenden narrar. A casi nadie extraña ya la afirmación de que las películas de género de ciencia-ficción de los años cincuenta son en realidad lecturas camufladas, con mejor o peor suerte artísticamente hablando, de los avatares de los años más intentos de la Guerra Fría: expresiones de clara intencionalidad o simplemente manifestaciones no intencionadas de la naturaleza de un mundo que crecía en la paranoia de la persecución y de la defensa a ultranza ante la inminencia de peligros desconocidos. La *porosidad del medio cinematográfico* es tal, que un producto, aún siendo correcto por lo que a sus calidades se refiere, no puede ocultar la mano de sus creadores, ni obviar las circunstancias políticas, sociales, ideológicas o culturales en que se concibió.

Como sucede con respecto a cualquier texto histórico, *el paso del tiempo* modifica la visión o lectura de una película de género histórico. Es nuestra propia perspectiva la que alimenta una interpretación u otra con respecto a cualquier narración histórica. Quitamos peso a enfoques o informaciones que en el

<sup>8</sup> El historiador francés Pierre Sorlin lo ha expresado perfectamente en su libro *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996, en el que reconstruye la lectura que los diferentes países europeos hicieron de sí mismos a partir de la posguerra, utilizando como vehículo de análisis y de expresión las cinematografías nacionales. En estas lecturas, las transformaciones sociales y materiales y los escenarios urbanos y rurales en el se operan o a los que afectan son a menudo los protagonistas silenciosos pero auténticos de las películas.

momento de la creación parecían fundamentales y se lo atribuimos a otros aspectos que en su momento parecían secundarios o carentes de trascendencia. De este modo, utilizamos la lectura de la película para cubrir nuestras necesidades presentes, para enfatizar nuestras propias interpretaciones elaboradas a partir de los elementos ideológicos de que nos *hemos* alimentado. Resulta de sumo interés comprobar como la proyección simultánea de una película histórica en distintos países, aún si tienen realidades políticas y sociales similares, producirá tendencias de adhesión o de rechazo y recriminación colectiva que escapan completamente a la voluntad del autor del film. El consumidor ha capturado el producto y ha manipulado su sentido original en razón de su imperiosa necesidad por hallar un sentido histórico al presente.

Pero la narración histórica no constituye un bien exclusivo de los historiadores. Asumiendo que la Historia es un producto cultural y que las monografías y trabajos de investigación entendidos desde la historiografía al uso no tienen por qué ser los únicos vehículos de transmisión de la narración histórica, es fácil concluir que las películas, como en otro tiempo fueron las obras literarias, constituyen un medio excelente para abordar los temas de Historia. Las películas históricas aportan a la narración en papel una cualidad específica, la de sintetizar visualmente los contenidos en un solo tiempo, algo que de otro modo solo se podría abordar de forma lineal, en tiempos sucesivos. Los historiadores pueden aprovecharse además del meticuloso trabajo de recreación cinematográfica, para cuya realización ellos no están preparados profesionalmente. La recreación correcta de un tiempo histórico constituye siempre una apuesta arriesgada. Es un trabajo complejo e imaginativo, riguroso y generoso a la vez. A diferencia de los creadores cinematográficos, los historiadores suelen carecer del poder de la imaginación que requiere el trabajo de acercamiento al presente de otro tiempo histórico. Esta rara cualidad de hacernos sentir la naturaleza de un tiempo pasado sin el recurso de las imágenes constituye una cualidad lo suficientemente intensa como para que su poseedor brille con luz propia en la corriente de la Historiografía. De ahí el recelo en alguna medida de los profesionales de la Historia hacia las películas, que embaucan y confunden. Sin embargo, no debe asistirnos temor alguno a que las películas acaben sustituyendo a los libros de Historia. Ambos productos, textos escritos sobre el papel y textos escritos en la pantalla, deberían aprender a convivir como formas narrativas complementarias que requieren la aplicación de técnicas y saberes diferentes y que se refuerzan mutuamente.

## 5. EL CINE NO HISTÓRICO TAMBIÉN CONSTRUYE LA HISTORIA

Las dramatizaciones cinematográficas, largometrajes y cortos sin presunción alguna de convertirse en vehículos para la narración histórica, generan las imágenes del mundo real y desarrollan las convenciones hasta llegar a crear realismo cinematográfico. Cuando se sienta en su butaca, el espectador asiste a la

proyección del film, por encima de la naturaleza ficticia de lo narrado, no se está enfrentando a una manipulación de la realidad. Algunos recursos habituales, como la banda sonora o las técnicas de rodaje mediante las cuales el personaje de ficción se convierte en un vehículo dentro del cual el ojo del espectador habita el espacio de la ficción, contribuyen poderosamente a que el espectador experimente esa sensación de realidad y de presentismo. Nada más real que lo que transcurre al otro lado de la pantalla, nada más incierto que cuanto nos circunda en la oscuridad de la sala de proyección.

Pero de igual manera que los libros construyen la Historia contando con una metodología de trabajo específica, el cine convencional organiza un tipo de Historia que crea sus propias leyes y puede ser descrita a partir de sus propios rasgos. Y solo en la medida en que el historiador sea capaz de reconocer y asumir las condiciones de este modo de la Historia, estará en condiciones de hacer un uso adecuado y fructífero para su investigación del material cinematográfico. Porque como cualquier elemento aislado, los productos cinematográficos de ficción, los documentales, o los antiguos noticiarios no nos pueden aportar información sobre las circunstancias en las que fueron concebidos aisladamente. Aquí el trabajo del historiador es insustituible. Vistos *por fuera*, estos productos permiten conocer aspectos muy limitados de nuestro objeto de interés: el aspecto de los objetos y de las personas, algunos detalles pintorescos... Habremos de afrontar el trabajo con este tipo de documentos preguntándonos acerca de cuestiones tales como por qué se concibió el film, y qué determinó su proyección, qué imagen se quiso transmitir a los espectadores, qué ideas se han llevado estos sobre la acción, los aspectos políticos, sociales, militares... de la historia contada, a partir del contexto histórico en el que el espectador se desenvuelve. En ocasiones, el historiador estará tentado de preguntarse si el film, documental o de ficción, se ha creado con una orientación informativa o adoctrinadora específica. El historiador habrá de ser capaz de tener en cuenta en qué medida la técnica, el montaje en especial, al servicio de la espectacularidad o de la comercialidad del producto, se ha convertido en obstáculo para un análisis profundo de los argumentos o de los acontecimientos narrados.

El relato del cine convencional suele estructurarse con una presentación, un desarrollo y un cierre o final. Suele concebir la Historia como historias de personas, la solución de cuyos problemas induce a la resolución de las dificultades de índole general. Se trata de historias de personas corrientes que han hecho cosas heroicas, tal vez solo en el entorno cotidiano. Genera por consiguiente un tipo de Historia cuajada de emociones, personalizada y dramatizada, que busca realzar e intensificar los sentimientos de la audiencia, utilizando para ello recursos tales como la yuxtaposición de imágenes, la música, y los efectos de sonido. El relato se concibe casi siempre de una manera cerrada, completa y simple. No suele ofrecer alternativas ni admitir dudas. Los largometrajes convencionales, los documentales también —incluso aquellos que se ocupan de los temas de la Naturaleza— aseveran con rotundidad, no dejan margen a la ambigüedad, y adquieren la apariencia de relato lineal que presta escasa atención

a la complejidad de los problemas que relatan. Como mucho se estructuran relatos en los que las cosas acontecen unas tras otras en secuencias causa-efecto. Casi siempre, la cámara aprovecha su cualidad visual para elaborar un tipo de que hace hincapié en los aspectos externos del mundo: sus paisajes agrarios y urbanos, el hábitat... Lo cual plantea el grave riesgo, el de que el espectador, al identificar la Historia solo con el *aspecto* material de una época, olvide su naturaleza poliédrica y conciba una Historia falseada por su apariencia.

Pese a todas estas limitaciones, la reconstrucción histórica a partir del relato cinematográfico es la única forma en que podemos «*ver*» la Historia como un *proceso íntegro*. Los elementos que en los libros se abordan por separado en el relato cinematográfico aparecen unidos. En realidad, este rasgo es compartido tanto por el cine convencional, llamado de género no histórico, como por los documentales, concebidos por los historiadores como más históricos que las películas de ficción. Aunque el documental es un género que suele asociarse con la investigación histórica, un leve acercamiento a su naturaleza es suficiente para percibir que, al igual que otros tipos de films, puede ser susceptible de manipulaciones. De todos los ejemplos que puedan señalarse, el más repetido quizá, pero sin duda el más claro, es el que ofrece el trabajo de la realizadora alemana del nazismo Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad*, magnífica obra desde el punto de vista artístico y estético, en la que la joven directora documenta la preparación alemana para los Juegos Olímpicos de Berlín del año 1934. Unos breves minutos de visionado de la película de Riefenstahl nos invitan a pensar que no puede existir un discurso más intencionado que este de exaltación de la raza alemana y del régimen nacionalsocialista, pese a que estamos ante un documental en el que no se narra ficción alguna. Por otra parte, el documental no está constreñido a un estilo o técnica determinadas. Al igual que en el cine de ficción, el autor no se limita a tomar nota de unos hechos con la cámara sino que filma a partir de un guión previo muy elaborado, y bajo una intencionalidad determinada, esto es, bajo su punto de vista.

## 6. CUANDO EL HISTORIADOR ACEPTA LA NARRACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Para que el historiador valore adecuadamente la aportación que el Cine, en sus diferentes dimensiones, puede hacer a la narración histórica, es preciso que asuma dos premisas. La primera, que el Cine crea un pasado propio que debe ser entendido de una manera específica. La segunda, la necesidad de abandonar la comparación entre películas y libros, ya que lo único que comparten ambas formas de crear Historia es que el pasado puede ser organizado, secuenciado y contado mediante una narración.

Al relatar, explicar e interpretar el pasado, el cine nos dice cosas muy distintas de las que nos informan los libros. Aunque *inventa* datos, crea personajes, acontecimientos y situaciones, no transgrede la verdad histórica. En tales casos,

las invenciones suelen ser ordenadas e introducidas en la narración mediante procesos de condensación, comprensión, alteración, y simbolización. Este tipo de recursos se muestran idénticos a los que utiliza un historiador cuando realiza un trabajo de síntesis. El trabajo de abstracción es aquel al que conduce la *creación* en la Historia, tanto si se trata de libros como de Cine.

La aproximación del historiador al Cine exige que aquel distinga, no entre hechos y ficción, sino entre invención adecuada e inadecuada. Los historiadores no deberían juzgar las películas como conjunto de datos y de saber sino en tanto significado global —visual, emocional y dramático— de los acontecimientos más o menos significativos que buscan transmitir. La desconfianza de los historiadores con respecto al Cine proviene de que las películas por lo general se muestran inexactas y a que distorsionan el pasado. Esto les hace despreciar el Cine en cuanto falsificación de la Historia. Ante estos prejuicios, comprensibles seguramente, el historiador debería recordar que el proceso de postalfabetización en el que la sociedad está inmerso es imparable. Debería admitir que el Cine puede cuando menos contribuir al aprendizaje de la Historia a los historiadores profesionales en campos ajenos a sus áreas específicas de investigación y docencia. Comprender que el momento no es el de obstaculizar el desarrollo del relato audiovisual con críticas amargas y derrotistas sino el de integrarse en el corriente de la indagación en nuevas formas narrativas contando para ello con el bagaje formativo de la Historia pero con las capacidades abiertas para el aprendizaje de nuevos métodos de análisis y de síntesis.

Aunque hoy por hoy no exista un plan sistemático para abordar la cuestión de la aportación del Cine a la comprensión histórica, muchos historiadores asumen dos líneas de trabajo incompletas pero igualmente interesantes. La primera considera que las películas reflejan las preocupaciones sociales y políticas de la época en que se elaboran. La segunda entiende el film como un libro proyectado. Desde el primer punto de vista, la no distinción entre géneros cinematográficos, y por lo tanto, el no admitir que exista un género de cine histórico, plantea la injusticia comparativa de que a los libros de Historia se los juzga por su contenido mientras que a las películas históricas por ser tan solo reflejo de algo, el momento histórico en que fueron concebidas. El segundo enfoque, que entiende el film como una construcción histórica de rasgos similares a las de cualquier monografía escrita, permite que las películas sean sometidas a la verificabilidad y a la lógica, tal y como sucede con la Historia escrita. Sin embargo, la incoherencia de este modelo radicaría en dar por supuesto que la Historia escrita, cuya metodología adoptaría el Cine, es la única manera de abordar la narración del pasado, además de dar por hecho un presupuesto científicamente erróneo, esto es, que la Historia *refleja* fielmente la realidad.

No aceptar que la Historia, bajo la fórmula de cine de género histórico o no, pueda ser llevada a las pantallas de Cine o extraída de ellas, supone perder la ocasión de difundir y de escribir la Historia a gran escala. Empeñarse, por otra parte, en que los historiadores asuman el papel de los creadores de Cine o insistir en que su función asesora en las producciones reste protagonismo en la

elaboración del producto a los oficios cinematográficos, tampoco es la solución. Los historiadores no solo no manejan el lenguaje del medio cinematográfico, sino que en su mayoría tienen una forma de relatar que resulta inadecuada para trasladar a la pantalla. Es por ello que el historiador ha de ser capaz de plantearse si acepta o no el producto cinematográfico sin mayores condiciones. Lo cual no deja de ser una decisión profesional, respetable en cualquier sentido.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE, S.: *El cine cambia la historia: las imágenes de la División Azul*, Barcelona, 1994.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, J. T.: *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1987.
- CAPARRÓS LERA, J. M<sup>a</sup>.: *Cien películas sobre historia Contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- DANTON, A. C.: *Historia y narración*. Barcelona, Paidós, 1989.
- FERRO, Marc: *Cinéma e histoire*, París, Gallimard, 1993.
- FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona. Ariel Historia, 1995.
- FILM-HISTORIA. Revista. Centro de Investigaciones cinematográficas. Barcelona.
- HUESO, Angel Luis: *El cine y la historia del siglo XX*. Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- Imagen e Historia*. Revista AYER, nº 24, 1996.
- KUHN, Annette: *Cine de mujeres*, Madrid, Cátedra, 1991.
- PAZ, M<sup>a</sup> Antonia y MONTERO, Julio (Coord.): *Historia y Cine. Realidad, Ficción y Propaganda*. Madrid, Ed. Complutense, 1995.
- ROLLIN, P. (Ed): *El cine como fuente histórica (la cinematografía en el contexto social; político y cultural)*; Buenos Aires, Fraterna, 1987.
- ROMAGUERA, J. y RIAMBAU, E. (Eds.): *La historia y el Cine*, Barcelona, Fontamara, 1983.
- ROSENSTONE, Robert: *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton, 1995.
- ROSENSTONE, Robert: *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harward University Press, 1995.
- ROLLINS, P. (Comp.): *Hollywood: el cine como fuente histórica*. Buenos aires, Ed. Fraterna, 1987.
- SORLIN, Pierre: *The film in History. Testaging the Past*. Oxford, 1980.
- SORLIN, Pierre: *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Barcelona, Paidós, 1996.