

El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico

ALBERTO BORNSTEIN SÁNCHEZ

«Si los historiadores desconfían del cine de géneros, y concretamente, del género de aventuras, ellos se lo pierden»¹.

La relación entre cine e historia puede entenderse de muy diversas formas: en primer lugar, podemos estar haciendo referencia al cine como un hecho cultural del siglo XX, es decir, como un producto de una determinada sociedad; en este sentido, toda película es histórica en sí misma, puesto que nos está mostrando determinados aspectos del tiempo y lugar en que fue realizada, funcionando como una fuente para el estudio del siglo XX. También podemos hablar de documentales y noticieros, de historia filmada, de determinados acontecimientos históricos captados por una cámara en el momento preciso; baste recordar el ingente material recogido en los archivos cinematográficos que hace referencia a las dos guerras mundiales o a la Guerra Civil Española.

Pero no son éstas u otras formas de relación entre cine e historia las que nos interesan aquí, sino otra muy distinta: lo que se ha convertido llamar cine histórico, es decir, la unión de ficción y paso en la pantalla.

Observando por encima la historia del cine mundial, no es difícil darse cuenta del gran número de películas históricas que se han realizado en los menos de cien años de vida de este medio de expresión. Esto nos indica la gran popularidad de este matrimonio entre cine e historia. Pero la utilización del pasado para situar una acción ficticia no es propia ni única del cine; al menos en la cultura occidental pasado y ficción se unen desde hace siglos, como se ve en el teatro español del Siglo de Oro, en Shakespeare o en la novela histórica del siglo XIX.

¹ J. LORENTE-COSTA: «El cine de aventuras», en J. ROMAGUERA y E. RIAMBAU (eds.): *La Historia y el Cine*. Barcelona, Fontamara, 1983, p. 201.

Así, el cine es heredero de esta constante cultural, especialmente de la novela histórica del siglo XIX, y desde sus orígenes se interesó por el pasado; de esta forma, se realizaron películas que hoy son clásicas, como *El nacimiento de una nación* (David W. Griffith, 1915) y tantas otras que no cabe mencionar aquí.

Está claro entonces que la historia y el pasado son temas a los que ha recurrido el cine constantemente y a esto solemos llamar cine histórico. Ahora bien, ¿qué es el cine histórico? Es ésta una pregunta un tanto absurda, ya que la respuesta parece obvia, pero veremos que sobre este aspecto hay disparidad de opiniones. Para Miguel Porte i Moix² el cine histórico es «aquél que trata, a ciencia cierta o por pura imaginación, y se sitúa en una acción dentro de un pasado más o menos lejano de su realización». Sin embargo, otros autores tienen un concepto más restrictivo de lo que es el cine histórico, como es el caso de Pierre Sorlin³, que piensa que no todo film que se desarrolla en un época lejana se puede clasificar como histórico, por lo que distingue películas «de pretexto histórico», «de coloración histórica» y las películas históricas propiamente dichas, que son «aquellas que, partiendo de una experiencia cultural, la desarrollan, la prolongan, la completan, eventualmente la presentan bajo un enfoque nuevo»⁴.

Personalmente estoy más de acuerdo con Porter que con Sorlin, ya que pienso que toda película cuya acción se desarrolla en el pasado se puede calificar de histórica. Así pues, mi concepto de cine histórico es muy amplio; el problema está en que es éste un concepto mal acuñado, puesto que, desde mi punto de vista, todo film es potencialmente histórico, en tanto que es el producto de una sociedad determinada y, por consiguiente, una fuente para el estudio de esa sociedad. Entonces, sería mejor hablar de cine sobre historia o alrededor de la historia, pero aunque semánticamente erróneo⁵, el término «cine histórico» está comunmente aceptado para referirnos a las películas centradas en el pasado y así lo emplearemos aquí.

Una vez definido el cine histórico y constatada su popularidad entre los espectadores, debemos preguntarnos los motivos por los que el pasado es llevado a la pantalla. En mi opinión son fundamentalmente tres las razones que inducen a productores, directores y guionistas a situar la acción de una película en un tiempo más o menos alejado de nosotros.

En primer lugar, la adaptación cinematográfica de una obra literaria preexistente da pie a producciones históricas bien conocidas por todos. Este es el caso de la novela de Dickens *Historia de dos ciudades*, que ha sido

² «El cine como material para la enseñanza de la Historia», en J. ROMANGUERA y E. RIAMBAU (eds.): *Op. cit.*, p. 56.

³ «Clio a l'écran, ou l'historien dans le noir». *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 21, 1974, pp. 254-5.

⁴ *Ibidem*, p. 255.

⁵ M. PORTER I MOIX: *Op. cit.*, p. 56.

trasladada en dos ocasiones a la pantalla —en 1935 por Jack Conway y en 1958 por Ralph Thomas— o de *Los tres mosqueteros*, novela de Dumas adaptada innumerables veces o menos fielmente al original (al menos cinco versiones cinematográficas que respetan el título original). Un caso más reciente es el de *El nombre de la rosa*. Por tanto, el recurso a una obra literaria de mayor o menor éxito es algo frecuente en el cine histórico, aunque no particular de éste, sino general en las producciones de todo tipo (a modo de ejemplo, téngase en cuenta el cine negro americano de los años cuarenta, generalmente basado en novelas de Hammett o Chandler).

Por otra parte, se recurre al pasado con la intención de crear un gran espectáculo, siendo el fin de estas películas divertir y entretener al espectador. Este es el caso de las películas de aventuras, de capa y espada, etc. Quizá el cine más representativo en este sentido sea el «de romanos», el «peplum» italiano de los años cincuenta y sesenta y las grandes superproducciones americanas de la misma época (*Ben-Hur*, etc.). Pero esto también ocurre con películas cuya acción se sitúa en la Edad Moderna, entre las cuales podríamos citar *Scaramouche* (George Sidney, 1952). De esta forma, el pasado constituye un marco exótico en el que narrar una historia aunque en este caso el exotismo está basado en el tiempo y no en el espacio. Estos son los films que Sorlin denomina «de pretexto histórico», en los que «la historia sirve de pretexto para evocar un mundo diferente, fastuoso o brutal, aventurero o lleno de misterio, en todo caso alejado de las molestias del presente»⁶.

Por último, se usa la historia en la pantalla con un sentido de presente, es decir, a través de una situación pasada se critica o se pone de manifiesto un problema actual; de esta forma se suaviza un tema que tratado directamente podría ser conflictivo, o bien se usa el pasado como contrapunto de la actualidad⁷. En mi opinión éste es el caso de dos películas dedicadas a la Revolución Inglesa y de las que hablaremos más adelante: *Cromwell* (Ken Hughes, 1970) y *Winstanley* (Kevin Brownlow y Andrew Mollo, 1975). Este tipo de películas históricas me parecen las más interesantes y de mayor importancia para los historiadores. De todas formas, se me hace difícil pensar que existan films inocuos, sean históricos o no, ya que las personas que están detrás de una obra de creación no son neutras y a través de sus trabajos vierten opiniones y su ideología, por lo que todas las producciones cinematográficas cuya acción se desarrolla en el pasado pueden incluirse en este grupo.

Evidentemente, esta clasificación es muy general y puede ser matizada de muchas formas; además, estos grupos no son puros, en el sentido de que

⁶ P. SORLIN: *Op. cit.*, p. 254.

⁷ *Ibidem*, p. 278.

es frecuente el caso de películas que se pueden incluir en los tres, aunque predomine una característica sobre las otras dos.

Así pues, parece claro que el recurso al pasado para situar la acción de una película no responde generalmente a un interés por la historia en sí misma. Esto nos dice que el cine histórico es, ante todo, cine y, como tal, un arte y una industria⁸. Como arte, hay que tener en cuenta que una película es un trabajo de creación, no sujeto a un rigor científico; como industria, el cine busca obtener unos beneficios económicos, por los que hay que tener presente la producción, ya que el dinero no se pone al servicio de cualquier causa. Por tanto, es obvio que la intención de productores, directores y guionistas al acometer la empresa de realizar un film histórico no es analizar el pasado, aunque esto pueda ocurrir en algunos casos, normalmente relativos a épocas cercanas al momento de la realización de la obra cinematográfica, que suele llevar una importante carga ideológica⁹.

Entonces, si el cine es un arte y una industria que no pretende analizar el pasado, es evidente que no es una ciencia y que no está supeditado al rigor exigible al trabajo de un profesional de la historia; pero no solamente no es ciencia, sino que no pretende serlo ni lo necesita. Así, «debería ser ya evidente para todos que el cine, como documento/monumento incluso, carecerá de valor para el historiador si se busca una justificación primordial en una pretendida —mal entendida— científicidad, sobre todo porque no la precisa. No es la verdad de los hechos lo que importa en cine, sino su verosimilitud filmica (lo cual, por otra parte, no tiene nada que ver con ponerse de espaldas a una verdad *superior* de carácter globalizante...). No es necesario que las cosas sean ciertas en la realidad, basta con que lo sean en la estructura que el film propone, basta con que correspondan a situaciones participantes en el mismo tipo de posibilidad histórica»¹⁰.

Por todas estas razones los historiadores han despreciado el cine histórico, ya que si éste no es ciencia, si no está sujeto al rigor histórico, ¿qué nos va a enseñar sobre el pasado? ¿Qué utilidad tiene para nosotros?

Los historiadores han prestado muy poca atención a la representación del pasado que se hace en el cine¹¹, ya que éste «no entra para nada en el

⁸ Cabe preguntarse si en el cine predomina el aspecto artístico o el industrial; en mi opinión, el cine, para bien o para mal, es más una industria que un arte. Por otra parte entramos en el espinoso problema de qué es arte y qué no lo es; tratar este tema aquí sería muy largo y de poca utilidad.

⁹ M. PORTER I MOIX: *Op. cit.*, p. 56, cita dos películas cuyo objetivo es el análisis militante del pasado reciente: *Octubre* (S.M. Eisenstein, 1927) y *La batalla de Argel* (G. Pontecorvo, 1966). Obsérvese que en un caso la producción es soviética (décimo aniversario de la Revolución) y en el otro es italo-argelina.

¹⁰ J. LORENTE-COSTA: *Op. cit.*, pp. 199-200.

¹¹ R. B. TOPLIN: «The Filmmaker as Historian». *The American Historical Review*, vol. núm. 5, diciembre 1988, p. 1.224.

universo mental del historiador»¹². Esto es cierto, pero desde muy pronto algunos se dieron cuenta, no sin temor, de la gran influencia que podía ejercer este medio en amplias capas de la sociedad y, por consiguiente, en el conocimiento del pasado cuando reflejaba un tema histórico. Así, Rafael Altamira¹³ exclama: «cuando el cinematógrafo aborda temas históricos ¡qué de dilates comete y qué de peligros encierra!»

El cine ya no es «ese espectáculo de ilotas», una «máquina de embrutecimiento y disolución, un pasatiempo de analfabetos»¹⁴, pero el historiador sigue despreciando y desconfiando del cine histórico, por lo menos hasta hace muy poco. Evidentemente, hay motivos para esta desconfianza, pero no por ello podemos negar la utilidad de la representación del pasado en la pantalla; es cierto que la realidad histórica ha sido y es tergiversada y manipulada por los cineastas, pero esto no debe quitarle todo el valor al cine histórico.

Robert A. Rosenstone¹⁵ analiza las opiniones contrapuestas sobre la utilidad del cine histórico de dos historiadores: R. J. Raack e I. Jarvie. El primero es firmemente partidario de trasladar la historia a la pantalla y llega a pensar que posiblemente el cine es un medio más apropiado para presentar la realidad histórica que la palabra escrita, ya que, al combinar imágenes y sonidos, se acerca más a la vida real: sólo el cine puede «recuperar toda la vivacidad del pasado»¹⁶. Jarvie piensa completamente lo contrario, puesto que la información que nos ofrecen las imágenes cinematográficas es muy pobre y, además, ¿cómo podría el historiador defender sus opiniones, anotarlas, criticar las opuestas y rebatir las objeciones? Por tanto, se perdería «el debate entre los historiadores sobre lo que ocurrió exactamente y por qué ocurrió»¹⁷.

La concepción de la historia que tienen Raack y Jarvie es completamente diferente y sus opiniones sobre el matrimonio entre cine y pasado son radicales, pero pienso que ambos tienen parte de razón. En primer lugar, como dice Rosenstone¹⁸, Raack está acertado al pensar que «más fácil-

¹² M. FERRO: *Cine e Historia*. Barcelona, 1980, p. 20.

¹³ R. ALTAMIRA Y CREVEA: *Valor social del conocimiento histórico*, discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Sr. D. Rafael Altamira y Crevea el día 24 de diciembre de 1922, Madrid, Ed. Reus, 1922, p. 36. W. HUGHES: «The evaluation of film as evidence», en P. SMITH (ed.): *The historian and film*. Cambridge University Press, 1976, p. 66 refleja la desaprobación de los historiadores de los años veinte hacia el cine histórico.

¹⁴ Opiniones de Georges Duhamel citadas por M. FERRO: *Op. cit.*, p. 23.

¹⁵ «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film». *The American Historical Review*, vol. 93, núm. 5, diciembre 1988, pp. 1175-8.

¹⁶ Citado por R. A. ROSENSTONE: *Op. cit.*, p. 1176.

¹⁷ Citado en *Ibidem*, p. 1176.

¹⁸ *Ibidem*, p. 1177.

mente que la palabra escrita, la imagen cinematográfica parece permitirnos mirar directamente a través de una ventana a los hechos pasados, conocer la gente y los lugares como si estuviéramos allí. Las enormes imágenes en la pantalla y los sonidos nos sumergen, inundan nuestros sentidos y destruyen los intentos de permanecer apartados, distanciados, críticos. En la sala de cine estamos, por un tiempo, prisioneros de la historia». Por otra parte, Jarvie tampoco está descaminado, ya que —y vuelven a ser palabras de Rosenstone— «un mundo que se mueve a una velocidad implacable de 24 imágenes por segundo no concede tiempo ni espacio para la reflexión, la verificación ni el debate»¹⁹.

Por tanto, existe una contradicción prácticamente insalvable: por un lado, los espectadores —y entre ellos los historiadores— debemos creer la acción que se nos narra, pero al mismo tiempo también tenemos que ser críticos ante la mayor o menor exactitud histórica del producto. Así, ¿cómo podemos ser rigurosos sin destruir la ilusión, los aspectos artísticos o dramáticos de la producción cinematográfica? El problema no es sencillo, dado que, como dice David Herlihy²⁰, «no veo cómo las películas pueden llevar un aparato crítico, cómo pueden al mismo tiempo invitar a la suspensión de la incredulidad y al cultivo del sentido crítico». Herlihy propone que el aparato crítico sea presentado aparte, en una obra impresa, pero no me parece una solución plenamente satisfactoria.

Sin embargo, a pesar de esta contradicción, el cine puede ser útil en la representación del pasado, ya que «el film nos permite ver paisajes, escuchar sonidos, ser testigos de fuertes emociones, que son expresadas en carne y hueso, o mirar conflictos físicos entre individuos y grupos»²¹. Así, el cine nos muestra los aspectos visuales y emocionales del pasado, aquellos que los historiadores, en el silencio de las bibliotecas y los archivos, pueden tener dificultad para percibir y que también son fenómenos históricos.

Así pues, hemos visto la utilidad que puede tener el cine para el conocimiento del pasado, pero también hemos de ser conscientes de que, como decía anteriormente, la historia representada en la pantalla está sujeta a tergiversaciones y manipulaciones, muchas veces impuestas por el mismo medio cinematográfico²². Por una parte, hay que tener en cuenta la diferencia existente entre el lenguaje científico o histórico y el lenguaje dramático; este último es lineal, va ascendiendo hasta llegar a un clímax, mientras que en la realidad (histórica o no) esa línea se quiebra, tiene altos y bajos. Una película debe tener una progresión dramática, que no es necesariamente la

¹⁹ *Ibidem*, p. 1177.

²⁰ «Am I a Camera? Other Reflections on Films and History». *The American Historical Review*, vol. 93, núm. 5, diciembre 1988, p. 1192.

²¹ R. A. ROSENSTONE: *Op. cit.*, p. 1179.

²² R. SCHUURSMA: «The historian as film-maker I», en P. SMITH (ed.): *Op. cit.*, p. 124, hace referencia a las restricciones de esta forma de expresión.

misma que la progresión histórica, por lo que esta dramatización de la historia va contra la historicidad²³.

Por otra parte, el medio cinematográfico impone una simplificación de los asuntos tratados, en este caso los históricos. La duración normal de una película, debida a razones comerciales, estéticas, etc., no permite la profundización en temas complejos. Esto lo expresa bastante claramente Natalie Zemon Davis, que, como asesora de *El regreso de Martín Guerre* (Daniel Vigne, 1982), «disfrutaba con la creación de la película», pero ésta —según palabras de la historiadora americana— «se desviaba del relato histórico y esto me preocupaba». Se prescindió del origen vasco de los Guerre, se ignoró la cuestión del protestantismo rural y sobre todo se insistió poco en el doble juego de la esposa y en las contradicciones personales del juez. Es posible que estos cambios contribuyeran a que la película tuviera esa poderosa simplicidad que había convertido la historia de Martín Guerre en una leyenda, pero también hacía que fuera difícil entender lo que realmente había sucedido. La película era una recreación sugestiva y convincente, pero en la que no tienen cabida las incertidumbres, los “quizá”, los “habría podido suceder”, a los que recurre el historiador cuando la evidencia es inadecuada o sorprendida. Era una buena historia de suspense que producía en la audiencia la misma incertidumbre respecto al desenlace que habían sentido los verdaderos aldeanos y jueces. Pero ¿daba pie, en algún momento, a que se reflexionara sobre el significado de la identidad en el siglo XVI?»²⁴. Todo esto llevó a Natalie Davis a escribir el libro del mismo título que la película, a retomar su «verdadero oficio»²⁵.

Algo parecido opina Robert Rosenstone, asesor histórico de *Rojos* (Warren Beatty, 1982) y del documental *The Good Fight* (1984) —sobre la actuación de la Brigada Abraham Lincoln en la Guerra Civil Española—, para quien la experiencia fue estimulante y perturbadora al mismo tiempo; estimulante por el poder del medio cinematográfico, por la enorme audiencia potencial, pero perturbadora por las limitaciones a las que se veía sometido en su trabajo, por lo que llega a decir que «la historia que finalmente aparece en la pantalla nunca puede satisfacer plenamente al historiador como historiador (aunque pueda satisfacer al historiador como aficionado al cine)»²⁶.

Entonces, si el cine es incapaz de profundizar en complejos problemas históricos y se queda solamente en los aspectos visuales del pasado, podríamos pensar que la única visión interesante de una película histórica es la positivista. Evidentemente, ésta es una forma de mirar un film histórico,

²³ M. FERRO: «Histoire et cinéma: perspectives nouvelles», en *6 anys d'història i cinema a la Universitat de Barcelona*. Barcelona, Facultat de Geografia i Història, 1987, p. 16.

²⁴ N. Z. DAVIS: *El regreso de Martín Guerre*. Barcelona, Antoni Bosch, 1984, p. XIII.

²⁵ *Ibidem*, p. XIII.

²⁶ R. A. ROSENSTONE: *Op. cit.*, p. 1173.

normalmente la primera; en este caso se trata de una verificación de la autenticidad y exactitud histórica de la obra²⁷. Pero esta mirada erudita de una película histórica no es la única, ni siquiera la más interesante, ya que se puede mirar desde un punto de vista ideológico o político; en este caso es el presente el que explica el film²⁸.

Y es que es posible que una película cuya acción se desarrolla en un tiempo pasado no nos enseñe nada sobre la época representada, pero sí nos enseñan bastante sobre el momento en que fue rodada²⁹. Evidentemente esto no es algo propio del cine histórico, sino de cualquier tipo de películas, ya que «en los filmes se cristalizan muchas veces las formas populares de entender los hechos»³⁰; pero en las únicas películas en las que se cristalizan las formas populares de entender los hechos históricos son aquellas que sitúan su acción en el pasado, por lo que «el cine se convierte en un válido método de definición del nivel de cultura histórica de una sociedad, o al menos de un sector de ella»³¹.

Desde mi punto de vista, aquí radica el verdadero valor del cine histórico: por una parte, nos habla más del presente que del pasado —incluso el vestuario responde más a las modas actuales que pretéritas³²—, por lo que hay que descubrir la ideología que encierra el film, lo cual supone un ejercicio histórico³³; por otra parte refleja «las actitudes populares hacia determinados períodos y hacia la historia misma»³⁴.

Pero esta relación entre presente y pasado no es algo propio exclusivamente del cine histórico; si una película es un producto de su tiempo, no lo es en menor grado un libro de historia, porque, como dice Benedetto Croce, «la historia siempre es contemporánea»³⁵. Así, sabemos que existen distintas escuelas historiográficas, las cuales han dado distintas interpretaciones del pasado, según sus planteamientos ideológicos. Ahora bien, ¿ha tenido el cine histórico una o varias versiones del pasado? En mi opinión, la representación del pasado en la pantalla no ha sido uniforme, y es que existe una relación ente el cine histórico y los planteamientos historiográficos del siglo

²⁷ M. FERRO: *Cine e Historia*, p. 138, e «Histoire et cinéma...», p. 13.

²⁸ *Ibidem*, pp. 138-9 y 14.

²⁹ M. A. JACKSON: «El historiador y el cine», en J. ROMAGUERA y E. RIAMBAU (eds.) *Op. cit.*, p. 29.

³⁰ J. E. MONTERDE: «El cine y la enseñanza de la Historia». *Historia 16*, núm. 134, junio 1987, p. 103.

³¹ *Ibidem*, p. 103. De la misma opinión es P. A. PARANAGUA: «Pasado y presente en el cine latinoamericano: jalones para una reflexión», en J. ROMAGUERA y E. RIAMBAU (eds.): *Op. cit.*, p. 175.

³² W. HUGHES: *Op. cit.*, p. 66.

³³ M. FERRO: *Histoire et cinéma...*, p. 14.

³⁴ W. HUGHES: *Op. cit.*, p. 67.

³⁵ Citado por M. FERRO: *Cine e Historia*, p. 22.

XX, señalada por Angel Luis Hueso³⁶, aunque esta relación no es rigurosa ni exhaustiva, dado que nos encontramos ante obras de creación y no frente a trabajos científicos.

Hueso hace referencia a los puntos de contacto entre cine histórico y cuatro escuelas historiográficas: positivista, romántica, marxista y la de las últimas tendencias. tradicionalmente el cine ha tenido una visión positivista de la historia y, así, se han realizado numerosas biografías cinematográficas, que en muchas ocasiones reflejan problemas políticos del momento en que se rodó la película y respondían a posturas ideológicas concretas, como por ejemplo la serie de vidas privadas realizadas en los años treinta. En estos films se entiende que la historia la realizan los grandes hombres, por lo que en la pantalla se reconstruye la historia externa de los acontecimientos grandiosos. Esta forma de entender el pasado ha desaparecido prácticamente de los libros de historia, pero ha perdurado hasta nuestros días en el medio cinematográfico³⁷.

La tradición histórica romántica también tiene su expresión cinematográfica, en este caso, las películas históricas son herederas directas de la novela del siglo XIX. En estos films, desde mi punto de vista, no son importantes los acontecimientos en sí mismos, sino que sirven de marco a la ficción, a lo novelesco: así, no encontramos ante lo que solemos denominar melodramas, en los que los sentimientos de los personajes son lo más significativo de la obra. Representante de este tipo de películas podría ser *Ambiciosa* (Otto Preminger, 1947).

La corriente historiográfica marxista se ve reflejada en el cine soviético de los años treinta, con el desarrollo del realismo socialista. La conexión entre la escuela marxista y el cine también se da en otras películas posteriores³⁸, pero a mi entender, es una relación bastante débil, ya que me parece tremendamente difícil traspasar los métodos marxistas de análisis a una obra de ficción.

El cine también se ha aproximado, en los últimos años, a la historia interna, frente a la historia externa del positivismo. En este caso, importan más las personas que los personajes y se trata de reflejar en la pantalla sus condiciones de vida y sus formas de reaccionar y pensar; es decir, se trata de comprender el pasado a través de personas sencillas, no de grandes personajes, y sus problemas cotidianos. Así, son representativas de la escuela historiográfica de las últimas tendencias en la pantalla películas como *Winstanley* (Kevin Brownlow y Andrew Mollo, 1975) y *El regreso de Martín Guerre* (Daniel Vigne, 1982).

³⁶ «Historiografía y cine histórico», en *6 anys d'història i cinema a la Universitat de Barcelona*, pp. 27-32. Fundamentalmente sigo este trabajo al tratar este punto.

³⁷ Es el caso, por ejemplo, de *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982).

³⁸ A. L. HUESO: *Op. cit.*, p. 31, cita, entre otras, *Farón* (Jerzy Kawalerowicz, 1965) y *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1975).

Pero quizá convenga ver todo esto en relación con películas concretas. Me ha parecido oportuno escoger tres films que se sitúan en la Inglaterra del siglo XVII, como son *Cromwell* (Ken Hughes, 1970), *Ambiciosa* y *Winstanley*. Cuando nos enfrentamos a una película histórica podemos hacer varias preguntas, al igual que si nos enfrentamos a un texto.

En primer lugar, podemos tratar de ver la visión del pasado que tiene cada película. Es obvio que *Cromwell* es una clara representante del cine histórico positivista; en el film, el futuro Lord Protector (la película prácticamente acaba con la muerte de Carlos I) es el mayor responsable de los acontecimientos que tienen lugar en Inglaterra durante la guerra civil, que es propiciada por él; también decide, o ayuda a sus compañeros a decidir, la muerte del Rey, etc.; se trata de una glorificación y mitificación del gran personaje que es Oliver Cromwell.

En *Ambiciosa*, basada en una novela de Kathleen Winsor, la acción se sitúa en la Inglaterra de la Restauración; es la historia de una niña noble abandonada durante la Revolución y su vida durante el reinado de Carlos II; en esta ocasión los grandes acontecimientos quedan marginados en beneficio de la evolución vital de Amber, la protagonista de la ficción, que de aldeana pasa a través de diversas aventuras; la carga erótica de la película es considerable (teniendo en cuenta que se realiza en 1947); se nos muestra a Carlos II en faceta de hombre, no en la de monarca, haciéndose especial hincapié en los sentimientos de los personajes. Por tanto, no es el pasado lo que importa, sino que éste se constituye en el marco de un melodrama; esto no quiere decir que no se trate de conseguir un equilibrio para que las situaciones correspondan a la época en que se desarrolla la acción de la película.

Por último, en *Winstanley* se nos ofrece otra visión de la Revolución Inglesa. La película comienza con un prólogo en el que se nos muestran brevemente la batalla de Naseby (1646) y los debates de Putney (1647), para pasar rápidamente a la experiencia de Winstanley y sus cavadores —*diggers*—. En esta obra no son los grandes hechos de la Revolución los que se representan en la pantalla, sino la forma de vida de un grupo de gente que decide llevar a la práctica los postulados teóricos de un comerciante londinense arruinado (Winstanley), que escribió algunos panfletos, utilizados en la película como base narrativa de la imagen. Este film me parece el más interesante de los tres, puesto que queda reflejado claramente el siglo XVII: la pobreza, la forma de trabajar la tierra, las armas, la guerra, la violencia, etc.; en esta película se contacta con el pasado a través de lo que anteriormente denominamos sus aspectos visuales difíciles de percibir en los textos escritos.

Por tanto, nos encontramos ante tres formas muy distintas de ver una misma época en un mismo lugar, y esto no es casual. Con esto quiero decir que las tres películas están estrechamente conectadas con el presente, con el

momento en que fueron realizadas. En primer lugar, *Cromwell* es una producción británica de 1970, realizada por un director —Ken Hughes— que ha trabajado mucho para la televisión y para organismos gubernamentales; no sé si será por esto, pero la película asume los planteamientos tradicionales y casi oficialistas sobre la figura del Lord Protector. Si además tenemos en cuenta que los años sesenta son años turbulentos en el mundo occidental, en los que se desarrolla el movimiento *hippie*, la cultura del *rock* y las drogas, el mayo del sesenta y ocho en París, etc., no es difícil llegar a la conclusión de que el film trata de poner el contrapunto ideológico a todo esto; así, frente al desorden de la vida en esos momentos se imponen los principios de orden y autoridad, principios que lleva a la práctica Cromwell para poner término a los tiempos revueltos que vive su país a mediados del siglo XVII. Por tanto, se trata de una película enormemente conservadora, en la que no se exalta la Revolución, sino su ordenación y regulación.

Por contra, ¿qué distinta es la visión de la Revolución Inglesa que nos ofrece *Winstanley!* Este film, de 1975, fue dirigido por Kevin Brownlow y su habitual colaborador Andrew Mollo. Brownlow es un prestigioso historiador del cine que ha hecho alguna incursión en la realización de largometrajes³⁹ y que ha realizado alguna serie documental sobre temas cinematográficos. En cuanto a la película, ésta nos habla del fracaso de la experiencia de Winstanley y, por consiguiente, de la Revolución, pero este fracaso no significa la pérdida de la esperanza en un mundo mejor; en 1975 estaba claro que había terminado el movimiento «liberador» de los años sesenta, lo cual produjo en algunos un sentimiento de fracaso y creo que con este sentimiento, de fracaso y esperanza, hay que conectar la obra de Brownlow y Mollo, que quizá se podría incluir dentro del *free cinema* inglés, al menos como uno de sus epígonos, y sabido es que en este movimiento cinematográfico es fundamental la crítica a la sociedad inglesa del momento.

Ambiciosa podría parecer, a primera vista, un producto inocuo, pero en mi opinión no lo es; en principio trata de las aventuras y desventuras de una mujer y sus sentimientos amorosos, pero no se queda solamente en esto, sino que tiene una moraleja sobre la ambición y sus peligros; la película nos narra el ascenso social de Amber, mujer ambiciosa y decidida, pero al final es abandonada por todos: el Rey (su amante), su amado (que la había rechazado previamente) y su hijo (fruto de su relación con el segundo), que prefiere irse con su padre a América. En este caso no se refleja una ideología política en el film, pero sí una crítica social, constante en la obra del director vienés Otto Preminger. Así, la película no es un simple producto inocuo de la fábrica de sueños que fue Hollywood, sino que es un cuento moral sobre

³⁹ Además de *Winstanley*, ha dirigido, junto con Mollo *It Happened Here*, película no estrenada en España.

una de las lacras de la sociedad americana: la ambición por encima de toda medida.

Después de todo lo dicho podemos llegar a una serie de conclusiones. En primer lugar, el cine histórico ha sido y es un gran negocio, debido al gran éxito del matrimonio consumado en la pantalla entre ficción y pasado.

Dada la gran popularidad de esta unión, el conocimiento que la mayoría de la gente tiene del pasado proviene de estas películas, ya que el número de lectores es bastante menor que el de espectadores (no hace falta decir que este número desciende si se trata de trabajos científicos). Además hay que tener en cuenta que el cine (histórico o no) no sólo se difunde a través de las salas comerciales, sino que también llega al entorno familiar a través de la televisión y el vídeo.

Si el cine histórico tiene importancia como formador del conocimiento social del pasado, debemos tratar de que sea visto con espíritu crítico y pienso que esto se puede hacer a través del aula sobre todo en Enseñanzas Medias⁴⁰. Evidentemente, el cine no debe ser el único instrumento a utilizar en la clase de historia, pero puede servir como un útil complemento al combinarlo con el material escrito y las explicaciones del profesor, máxime entre alumnado acostumbrado a consumir imágenes a diario.

Si estamos de acuerdo en que la gente conoce más su pasado por el cine que por el trabajo de los historiadores, éstos se deben acercar a este medio de expresión e intentar que sea riguroso en su tratamiento de los temas históricos en la medida de lo posible, pero sin que ese rigor sea exhaustivo, ya que en ese caso conseguiríamos una película aburrida y poco estética. La solución más habitual hasta ahora ha sido la del historiador que toma la función de asesor, pero los resultados no han sido del todo satisfactorios⁴¹ (ya lo hemos visto en los casos de Natalie Zemon Davis y Robert A. Rosenstone); el problema está en que no es fácil encontrar una solución mejor a esta cuestión.

En fin, la historia representada en la pantalla ha sido y es tergiversada y manipulada, hay problemas insolubles en este sentido, pero no por esto podemos negar las posibilidades del medio cinematográfico y su validez para el conocimiento y la comprensión del pasado.

⁴⁰ Sobre este aspecto ver el artículo ya citado de J. E. MONTERDE. También J. E. O'CONNOR: «History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past», *The American Historical Review*, vol. 93, núm. 5, diciembre 1988, p. 1208. A MARWICK: «Film in university teaching» y B. HAWORTH: «Film in the Classroom», ambos en P. SMITH: *Op. cit.*, pp. 142-56 y 157-68, respectivamente.

⁴¹ J. GRENVILLE: «The historian as film-maker II», en P. SMITH (ed.): *Op. cit.*, p. 138.

BIBLIOGRAFIA

- ALTAMIRA Y CREVEA, R.: *Valor social del conocimiento histórico*, discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Sr. D. R. Altamira y Crevea. El día 24 de diciembre de 1922, Madrid, Reus, 1922.
- ARCAND, D.: «Le film historique: Problèmes de réalisation». *Cultures, Vol. II, núm. 1, 1974, pp. 15-29.*
- AUMONT, J.: «Comment on écrit l'histoire». *Cahiers du Cinéma*, núms. 238-239, 1972, pp. 64-71.
- BACHY, V.: «Critique historique et Cinéma». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núm. 20, 1976, pp. 28-93.
- BALDIZZONE, J.: «Et si on expliquait l'Histoire?...», *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núm. 20, 1976, pp. 82-93.
- BALDIZZONE, J. y GUIBBERT, P.: «Du cinéma à l'histoire: pour une pratique sociale de la recherche historique». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núms. 35-36, 1982, pp. 39-54.
- BANN, S.: *The Clothing of Clio*. Cambridge University Press, 1984.
- BARCO, R. del: *La Historia a través del cine*. Madrid, Artedicta, 1977.
- BARTHES, R.: «El discurso de la historia». *La Mirada*, núm. 3, 1978, pp. 50-4.
- BATENSON, G.: «Cultural and thematic analyses of fictional films». *Transactions of the New York Academy of Sciences*, series 2, 5, 1943, pp. 72-8.
- BAWDEN, L.-A.: «Film and the historian». *University Vision*, 2, 1962, pp. 32-6.
- BERTIN-MAGHIT, J. P.: «Sémiologie, vous avez dit sémiologie?». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núms. 35-36, 1982, pp. 67-70.
- BERTIN-MAGHIT, J. P., y MARTY, A.: «Cinéma, nouvelle histoire, nouvelle critique». *Revue du Cinéma/Image et Son/Ecran*, núm. 352, 1980, pp. 86-125.
- BILLARD, C.: «Cinéma et philosophie de l'histoire». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núms. 35-36, 1982, pp. 19-36.
- BIRO, Y.: «Le film historique et ses aspects modernes». *Bianco et Nero*, núm. 24, 1963, p. 79.
- BLON, Ph.: «Histoire-Cinéma». *Ça*, núms. 10-11, 1979, pp. 5-25.
- BRETEQUE, F. de la: «Le cinéma, l'histoire et la mémoire locale». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núms. 35-36, 1982, pp. 218-24.
- BRAUDILLARD, J.: «L'Histoire: un scénario retro». *Ça*, núms. 12-13, 1976, pp. 16-9.
- BURNS, E. B.: «Conceptualizing the use of film to study history: a bibliofilmography». *Film and History*, 4/4, 1974, pp. 1-11.
- CERTEAU, M. DE, y CHESNEAUX, J.: «Le film historique et ses problèmes». *Ça*, núms. 12-13, 1976, pp. 3-15.
— *Cine e Historia*, Filmoteca nacional/Fundació Miró, Barcelona, 1977.
— «Cinéma/Histoire/Cociètet». *Revue du Cinéma/Image et Son/Ecran*, núms. 357 y 364, 1981, pp. 101-16 y 118-26.

- COMOLLI, J. L.: «La fiction historique: Un corps en trop». *Cahiers du Cinéma*, núm. 278, julio 1977, pp. 5-16.
- CUGIER, A.: «Cinéma et Histoire». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núms. 10-11, 1973, pp. 2-11.
- CHEVALIER, L., y BILLARD, P.: *Cinéma et civilisation*. París, 1968.
- DAVIS, N. Z.: *El regreso de Martín Guerre*. Barcelona, Antoni Bosch, 1984.
— «Débat public sur Cinéma et Histoire». *Cinéma 75*, núm. 199, junio 1975, pp. 80-95.
- DICKINSON, T.: «Inside view: Film and the historian». *Screen Digest*, 1973, pp. 35-7.
- DICKINSON, T., y THORPE, F.: «Film and the historian». *Social Science Research Council Newsletter*, 10, 1970, pp. 22-4.
- FERRO, M.: *Cine e Historia*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- FERRO, M.: «Le film, objet culturel et le témoin de l'histoire». *Revue du Cinéma/ Image et Son/Écran*, núm. 364, septiembre, 1981, pp. 120-3.
- FERRO, M.: «Le film, une contre-analyse de la société»? *Annales*, 28, 1973, pp. 109-24.
- FERRO, M.: «Société du XX siècle et histoire cinématographique». *Annales*, núm. 23, 1986, pp. 581-5.
- FLEDELIUS, K., y VORGENSEN, K. R. (eds.): *History and the Audiovisual Medios*. Copenhague, 1979.
- FURSTENAU, Th.: «Le film historique: document ou oeuvre d'art?». *Cultures*, vol. II, núm. 1, 1974, pp. 31-46.
- GARÇON, F.: «Cinema i Història». *L'Avenç*, núm. 43, noviembre, 1981.
- GROSOLI, F.: «Cinema/Storia: memoria del passato e lettura del contemporaneo». *Cinema e Film*, núms. 16-17, 1978.
- GUBERN, R.: «Cinema i Història: unes relacions complexes». *Quaderns de l'Obra Social*, núm. 8, marzo, 1981, pp. 6-8.
- GUIBERT, P.: «Cinéma, visions d'Histoire». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núms. 10-11, 1973, pp. 49-59.
- HERION, R., y AMIEL, M.: «Cinéma et Histoire». *Cinéma 73*, núm. 174, marzo, 1973, pp. 34-5.
- HERLIHY, D.: «Am I a Camera? Other Reflections on Films and History». *The American Historical Review*, vol. 93, núm. 5, diciembre 1988, pp. 1.186-92.
- HUESO MONTON, A. L.: «Cine histórico», en *Historia de los géneros cinematográficos*. Valladolid, 1976.
- HUESO MONTON, A. L.: «Le cinéma des grands hommes». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núm. 45.
- HUGHES, W.: «Proposal for a course on film and history». *University Vision*, 8, 1972, pp. 9-18.
- ISENBERG, M. T.: «A relationship of constrained anxiety: historians and film». *The History Teacher*, 6, 1973, pp. 553-68.

- ISENBERG, M. T.: «Historians and film». *The History Teacher*, 7, 1974, pp. 266-72.
- JARVIE, I. C.: «Seeing through Movies». *Philosophy of the Social Sciences*, 8, 1978.
- JIMENEZ, F., y SIERRA, J. M.: «El discurso filmico de la historia». *Documentación*, núm. 39.
- KANE, P.: «Cinéma et Histoire: l'effect d'étrangeté». *Cahiers du Cinéma*, núms. 254-255, diciembre, 1974, pp. 74-83.
- LACOLLA, E.: *Cine épico e historia*. TEUCO, Córdoba (Argentina), 1970.
- LUNEL, P.: «Écran-Scène-Histoire». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núms. 35-36, 1982, pp. 133-4.
- MAQUA, J.: «De un lado la Historia, de otro el cine». *La Mirada*, núm. 3, 1978, pp. 6-9.
- McCREARY, E. C.: «Film and history: some thoughts on their interrelationship». *Societas*, 1, 1971, pp. 51-66.
- MICCICHE, L.: «Cinema e Storia», en *La ragione e lo sguardo*, Cosenza, 1980.
- MONTERDE, J. E.: «El cine y la enseñanza de la Historia». *Historia* 16, núm. 134, junio, 1978, pp. 102-3.
- MORENO LARA, X.: «Cine e Historia», en *El Cine: géneros y estilos*. Bilbao, Mensajero, 1980, pp. 99-113.
- MURA, A.: *Film, storia e storiografia*. Roma, 1963.
- O'CONNOR, J. E.: «Historians and films: some problems and prospects». *The History Teacher*, 6, 1973, pp. 540-52.
- O'CONNOR, J. E.: «History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past». *The American Historical Review*, vol. 93, núm. 5, diciembre 1988, pp. 1.200-9.
- OLIVAR I DAYDI, A.: «Cine histórico», en *El Cine. Enciclopedia del Séptimo Arte*. San Sebastián, Buru Lan, 1973, t. 6, pp. 115-240.
- OMS, M.: «Clio de 5 à y ou considérations sur l'impureté de Clio». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núms. 35-36, 1982, pp. 55-62.
- PITHON, R.: «Cinéma et recherche historique. Esquisse d'une problematique. Eléments méthodologiques et bibliographiques». *Revue Suisse de l'Histoire*, núm. 24, 1974, pp. 26-65.
- RAACK, R. J.: «Historiography as Cinematography: A prolegomenon to Film Work for Historians». *Journal of Contemporary History*, 18, diciembre 1983.
- RICHARDS, J.: *Visions of Yesterday*. Londres, 1973.
- RICHEL, D.: «Le cinéma au service de l'histoire». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núms. 35-36, 1982, pp. 7-10.
- ROADS, C. H.: *Film and the historian*. Londres, Imperial War Museum, 1969.
- ROMAGUERA, J., y RIAMBAU, E. (eds.): *La Historia y el Cine*. Barcelona, Fontamara, 1983.
- RONCORONI, S.: «La storia, oggetto e soggetto». *Cinema e Film*, núm. 2, 1967.

- ROSENSTONE, R. A.: «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film». *The American Historical Review*, vol. 93, núm. 5, diciembre, 1988, pp. 1173-85.
- ROY, J.: «Cinéma et histoire: Après le Symposium de Belgrade». *Cinéma 78*, núm. 232, abril, 1978, pp. 46-52.
- SAMUELS, S., y ROSEN, R.: «Film and the historian». *AHA Newsletter*, 2, 1973, pp. 31-7.
— *6 anys d'història i cinema a la Universitat de Barcelona*. Barcelona, Facultat de Geografia i Història, 1987.
- SINEUX, M., y VITOUX, F.: «L'Histoire au Cinéma». *Positif*, núm. 189, enero 1977, pp. 2-16.
- SMITH, P.: «Historians and film: a progress report». *University Vision*, 4, 1969, pp. 36-9.
- SMITH, P. (ed.): *The historian and film*. Cambridge University Press, 1976.
- SORLIN, P.: «Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir». *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 21, 1974, pp. 252-78.
- SORLIN, P.: *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford, 1980.
- SORLIN, P.: «Un chantier à ouvrir: le cinéma d'Histoire». *Revue du Cinéma/Image et Son/Écran*, núm. 312, diciembre 1976, pp. 84-92.
- TOPLIN, R. B.: «The Filmmaker as historian». *The American Historical Review*, vol. 93, núm. 5, diciembre 1988, pp. 1210-27.
- VANDERWOOD, P. J.: «Hollywood and history: does film make the connection?» *Proceedings of the Pacific Coast Council on Latin American Studies*, 2, 1973, pp. 53-9.
- WAUGH, W. T.: «History in moving pictures». *History*, 9, 1927, pp. 324-9.
- WHITE, H.: «Historiography and Historiophoty». *The American Historical Review*, vol. núm. 5, diciembre 1988, pp. 1193-9.
- ZYGULSKU, K.: «Le film historique et le héros populaire». *Cultures*, vol. II, núm. 1, 1974, pp. 47-57.

Publicaciones Periódicas

- *Film and History*, Newark, Nueva Jersey.
- *History*, Londres.
- *The History Teacher*, Long, Beach, California.
- *Journal of Popular Film*, Bowling Green, Ohio.
- *Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen: Sektion Geschichte Pädagogik, Publizistik*, Göttingen.
- *Sight and Sound*, Londres.
- *University Vision*, Londres.