

2005
101D
p006

Robert A. Rosenstone

El pasado en imágenes

El desafío del cine a nuestra idea de la historia

Prólogo de
ÁNGEL LUIS HUESO
Catedrático de Historia del Cine
Universidad de Santiago de Compostela

Editorial Ariel, S.A.
Barcelona

~~Historia~~ ~~Historia~~ ~~Historia~~ - H.S. Jarte

Texto 5.2
2005

HISTORIA EN IMÁGENES, HISTORIA EN PALABRAS

REFLEXIONES SOBRE LAS POSIBILIDADES DE PLASMAR LA HISTORIA EN IMÁGENES

Este texto fue el primer artículo sobre cine histórico publicado en la American Historical Review y supuso el inicio de mis tentativas para analizar los problemas que un film plantea a un historiador. Como muchos de los siguientes escritos, es una mezcla de consideraciones teóricas y personales. Tantas fueron las dificultades para sintetizar mis ideas, que, en su primera versión, consistía en treinta y cuatro párrafos independientes. El editor insistió en que la revista no podía publicarlo si los párrafos no tenían una continuidad y una forma académica tradicional. Ello no los hizo más coherentes, pero puede que contribuyera a confundir aún más a los lectores de lo que ya lo estaban por la inclusión en su revista de reflexiones sobre un nuevo medio.¹

Para un historiador académico, aproximarse al mundo del cine es una experiencia que suscita entusiasmo a la vez que desconcierto. El entusiasmo surge por varios motivos: la atracción del medio audiovisual, la oportunidad de huir de la soledad de una biblioteca para compartir con otras personas un proyecto; y la deliciosa idea de imaginar los potenciales receptores de tu investigación y análisis. El desconcierto nace de causas obvias: independientemente de lo honesto o serio que sea el director y del grado de profundidad de su estudio, el historiador nunca estará satisfecho de lo que ve en la pantalla (aunque pueda gustarle como simple espectador de cine). Inevitablemente, al llevar lo escrito a imágenes siempre hay cambios que alteran el

1. "History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Reality: Putting History onto Film", *American Historical Review*, 93 (diciembre 1988), pp. 1173-1185.

sentido del pasado tal y como lo entienden aquellos que trabajan con palabras.

El desconcierto perdura mucho más que el entusiasmo. Pero, como suele ocurrir, esa desorientación puede provocar una búsqueda de ideas para que nos lleve al equilibrio intelectual. En mi caso, esta búsqueda fue particularmente intensa porque dos de mis libros han sido llevados al cine y en ambas ocasiones he participado en el proceso.

Los dos films eran completamente diferentes. El primero era un drama histórico de Hollywood, con un presupuesto de cincuenta millones de dólares y destinado al público en general; el segundo, un documental, realizado con una subvención pública de doscientos cincuenta mil dólares y dirigido a una audiencia televisiva minoritaria. Pero a pesar de sus diferencias, en los dos casos mis obras se transformaron notablemente y de forma análoga. Estos cambios me hicieron reflexionar sobre las dificultades de plasmar el pasado en imágenes. Después de estas experiencias ya no me quejo de los errores de los films históricos, de los duendes de Hollywood, de los efectos lamentables de contar con un presupuesto pequeño, de los límites del género dramático o del documental. Hoy en día, creo que los problemas más serios del historiador ante el pasado narrado en imágenes nacen de la naturaleza y necesidades del propio medio audiovisual.

Las dos películas son *Rojos* (1982), la historia de los últimos cinco años de la vida de John Reed, un poeta y periodista revolucionario, y *The Good Fight* (1984), un documental sobre la Brigada Abraham Lincoln, unidad de voluntarios norteamericanos que participó en la Guerra Civil española. Los dos films, de una factura muy correcta, han explicado a un gran número de personas un acontecimiento histórico importante que sólo conocían o bien especialistas o bien viejos izquierdistas. Los dos muestran un buen número de hechos auténticos y humanizan el pasado haciendo que «sospechosos» radicales aparezcan como seres admirables; ambos proponen —aunque indirectamente— una interpretación del tema y defienden el compromiso político como un componente histórico al tiempo que personal. Las dos películas conectan el pasado con el presente sugiriendo que la salud de una sociedad, y por tanto del mundo, depende de la reiteración de este tipo de compromisos.

A pesar de sus virtudes, de sus evocaciones del pasado a través de imágenes cautivadoras y personajes y diálogos atrayentes, ninguna de estas películas puede satisfacer todas las exigencias de certeza y verificabilidad de los historiadores. *Rojos* cae excesivamente en la ficción y así, por ejemplo, sitúa a John Reed en lugares donde nunca estuvo o le hace viajar en tren desde Francia a Petrogrado ¡en 1917! *The Good Fight* —como otros documentales recientes— tiende a igualar historia

y memoria al dejar que veteranos de la Guerra Civil española expliquen sucesos que ocurrieron hace más de cuarenta años, sin señalar sus olvidos, sus errores o, incluso, sus invenciones. Pero ni siquiera el exceso de ficción o la falta de rigor son las dos mayores transgresiones del cine a la concepción tradicional de la historia. Mucho más problemática es su tendencia a comprimir el pasado y convertirlo en algo cerrado, mediante una explicación lineal, una interpretación exclusiva de una única concatenación de acontecimientos. Esta estrategia narrativa niega otras posibilidades, rechaza la complejidad de causas y excluye la sutileza del discurso histórico textual.

Estas críticas a las películas históricas no tendrían importancia si no viviéramos en un mundo dominado por las imágenes, donde cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, documentales, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra vida a la historia.² Y todas las previsiones indican que esta tendencia continuará. No hace falta ser un adivino para asegurar que llegará un día (¿no estamos muy cerca?) en el que escribir historia será una especie de ocupación esotérica y los historiadores unos comentaristas de textos sagrados, unos sacerdotes de una misteriosa religión sin interés para la mayoría de las personas que —esperamos— serán lo bastante indulgentes como para seguir pagándonos.

Quizá extraña plantearse tales cuestiones en estos momentos, después de dos décadas de continuas renovaciones metodológicas en el campo de la historia; innovaciones que nos han permitido mirar el pasado desde muchos puntos de vista y que han permitido nuevos conocimientos. La aparición y difusión de la escuela de los *Annales*, social, de la historia social, de la historia cuantitativa y científica antropológica e, incluso, la incipiente historia intelectual son pruebas más que suficientes de que la ciencia histórica es una disciplina en pleno desarrollo. Pero —y no es una objeción menor— a pesar del «renacimiento de la narrativa» —al mismo tiempo, es evidente, se está reduciendo el número de personas interesadas en la información que ofrecen los historiadores. Pese al éxito de las nuevas metodologías, me temo que la academia es cada vez más incapaz de relatar acontecimientos que ayuden a comprender nuestro presente. Relatos de acontecimientos

2. Algunos historiadores como Daniel Walkowitz, Robert Brent Toplin y R. J. Raack han participado muy activamente en algunos proyectos cinematográficos. Sobre los problemas del historiador frente a la realización, véase Daniel Walkowitz, «Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker», *The Public Historian*, 7 (1985), pp. 53-64.

tecimientos que interesen a profesionales de la historia pero también a los que no lo son. Relatos que interesen a todo el mundo.

Y el cine es la gran tentación. El cine, el medio de expresión contemporáneo capaz de tratar el pasado y de atraer a grandes audiencias. ¿No parece evidente que éste es el formato en el que elaborar trabajos históricos que lleguen al gran público? ¿Se pueden hacer films históricos que satisfagan a los que hemos dedicado nuestras vidas a entender, analizar y recrear el pasado con palabras? ¿Nos hará el cine cambiar nuestra concepción de la historia? ¿Estamos dispuestos a ello? La cuestión se resume así: ¿Es posible explicar la historia en imágenes sin que perdamos todos la dignidad profesional e intelectual?

¿Se puede plasmar la historia en imágenes?

Hace treinta años, Siegfried Kracauer —un teórico del cine y de la historia— calificó los films históricos de teatrales y grotescos, en parte porque los actores no daban una imagen convincente al vestirse con ropas de otras épocas, pero sobre todo porque todos sabemos —según él— que lo que la pantalla muestra no es el pasado sino una imitación.³ Si bien Kracauer obvió analizar las carencias de los libros y/o explicar por qué damos por sentado que las palabras sí son eficaces para crear el pasado, por lo menos planteó los problemas teóricos de las relaciones entre el cine y la historia. Y esto es bastante más de lo que han hecho muchos investigadores últimamente. A pesar de la notable actividad académica acerca de las relaciones entre la historia y los medios audiovisuales —artículos, monografías, comunicaciones y simposios organizados por la *American Historical Review*, la Universidad de Nueva York y la Sociedad Histórica de California— sólo he encontrado dos planteamientos de la que me parece es la cuestión básica: ¿puede nuestro discurso escrito transformarse en un discurso visual?⁴

3. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, Nueva York (1960), pp. 77-79. (Traducción al castellano: *Teoría del Cine*, Paidós, Barcelona, 1995.)

4. Actualmente, existe un buen número de artículos, libros y dossiers sobre este punto. Quizá los simposios más importantes sobre el tema fueran el celebrado en la Universidad de Nueva York el 30 de octubre y el organizado por la *American Historical Review* en Washington, D.C., durante el 30 de abril y 1 de mayo de 1985. Las comunicaciones del primero se recogieron en el libro de Barbara Abrash y Janet Sternberg (eds.), *Historians and Film-makers: Toward Collaboration*, Institute for Research in History, Nueva York (1983) y las del segundo en John O'Connor (ed.), *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*, R. E. Krieger, Malabar, Florida (1990). El ciclo más importante de los celebrados se desarrolló en Boston el 23 y 24 de abril de 1993, bajo el título «Telling the Story: The Media, the Public, and American History». Fue organizado por la New England Foundation for the Humanities, participaron más de ochocientos historiadores, la mayoría de ellos profesores universitarios o bien profesionales del cine y el vídeo. Las actas han sido publicadas con el mismo título (New England Foundation for the Humanities, Boston, 1995).

R. J. Raack, un historiador que ha participado en la producción de varios documentales, es un defensor convencido de dicha posibilidad. Según su punto de vista, las imágenes son más apropiadas para explicar la historia que las palabras. La historia escrita convencional es, según él, tan lineal y limitada que es incapaz de mostrar el complejo y multidimensional mundo de los seres humanos. Sólo las películas —capaces de incorporar imágenes y sonidos, de acelerar y reducir el tiempo y de crear elipsis—, pueden aproximarnos a la vida real, la experiencia cotidiana de las «ideas, palabras, imágenes, preocupaciones, distracciones, ilusiones, motivaciones conscientes e inconscientes y emociones». Únicamente el cine nos proporciona una adecuada «reconstrucción de cómo las gentes del pasado vieron, entendieron y vivieron sus vidas». Sólo los films pueden «recuperar las vivencias del pasado».⁵

El filósofo Ian Jarvie, autor de dos ensayos sobre cine y sociedad, defiende una postura totalmente opuesta. Las imágenes sólo pueden transmitir «tan poca información» y padecen tal «debilidad discursiva» que es imposible plasmar ningún tema histórico en la pantalla. La historia, explica, no consiste en «una narración descriptiva de aquello que sucedió» sino en «las controversias entre historiadores sobre lo que pasó, por qué sucedió y su significado». Aunque es cierto que «un historiador podría explicar su punto de vista por medio de una película o de una novela, ¿cómo podría defenderlo, introducir notas y referir a sus críticos?»⁶

Parece evidente que estos dos especialistas no hablan de lo mismo. Raack concibe la historia como una vía para aumentar nuestro conocimiento. A través de las vidas de gentes de otras épocas y lugares, uno puede alcanzar una especie de «prolaxis psicológica». La historia nos ayuda a sentirnos menos peculiares y solos. Al mostrarnos la existencia de otros seres como nosotros, nos permite aliviar «nuestra soledad y nuestra alienación».⁷ Éste no es el punto de vista académico, pero si entendemos la historia como un camino de conocimiento personal y vivencial los argumentos de Raack cobran sentido. Ni que decir tiene que, personalmente, creo que acierta al afirmar que las películas tienen más facilidad que los libros para hacernos partícipes de las vidas y situaciones de otras épocas. Las imágenes de la pantalla, junto con los diálogos y sonidos en general, nos envuelven, embargan nuestros sentidos y nos impiden mantenernos distanciados de la narración. En la sala de cine estamos, por unas horas, atrapados en la historia.

5. R. J. Raack, «Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians», *Journal of Contemporary History*, 18 (1983), pp. 416-418.

6. I. C. Jarvie, «Seeing through Movies», *Philosophy of the Social Sciences*, 8 (1978), p. 378.

7. Raack, *op. cit.*, p. 416.

Para Jarvie, ése es justamente el gran problema: un relato que avanza a una velocidad de veinticuatro fotogramas por segundo no nos deja ni tiempo ni oportunidad para la reflexión, la verificación o el debate. Quizá puedan explicarse hechos en la pantalla de una forma «interesante, atractiva y plausible»; pero es imposible incluir todos los elementos clave del discurso histórico, pues no se pueden evaluar los elementos, sólo tenernos una historia «que no es más sería que una parodia inspirada en las obras de Shakespeare sobre los reyes Tudor». Esta definición implica que, prácticamente, todos los films son una «farsa», una peligrosa farsa. Una película puede dar un «retrato vívido» del pasado, pero al profesional de la historia le está vedado «corregir» sus imperfecciones y simplificaciones.⁸

Dado que muchos profesores de historia se sienten más cercanos a Jarvie que a Raack, sigue siendo necesario preguntarse si los argumentos del primero son ciertos. Tomemos su aseveración de que los films no pueden transmitir la suficiente información. Esto es cierto en función de lo que cada uno entienda por «información», porque cualquier película proporciona una gran cantidad. Muchos especialistas afirman no sólo que una imagen contiene más información que la descripción escrita de la misma escena, sino que tiene un mayor grado de detalle y concreción.⁹ No se necesita ser un experto para apreciar esto, sólo se tiene que intentar poner por escrito todo lo que se ve en un fotograma de una película como *Rojos*. Lo más normal es que la descripción ocupe varias páginas, y si esto ocurre con un fotograma, ¿qué no sucederá con varias secuencias? La pregunta clave no es si un film puede contener suficiente información, sino si puede ser asimilada mediante fotogramas, si vale la pena conocerla así y si implica un conocimiento válido de la historia.

¿Qué decir sobre la idea de Jarvie de que la historia es sobre todo «las controversias entre historiadores»? Es obvio que los historiadores están discutiendo constantemente sobre cómo interpretar el pasado y que tales discusiones ayudan a hacer avanzar la disciplina, pues se plantean nuevos temas de investigación, se definen campos de estudio, se perfilan cuestiones y se obliga a los historiadores a examinar la lógica y el rigor de sus colegas. También es cierto que todos los estudios históricos aparecen como consecuencia de controversias previas que les confieren base científica, hagan referencia a ellos o no.

Pero la problemática de verter la historia en imágenes no gira alrededor de si los historiadores debaten mucho o poco, o si sus obras son resultado de las controversias anteriores; la pregunta es si cada estudio histórico debe estar tan ligado a esas controversias que éstas se convierten en parte sustancial del trabajo histórico. La respuesta a esta pregunta es: «No.» Todos podemos recordar obras que presentan el pasado sin entrar en los debates que han ido conformando el tema de referencia. Todos conocemos ensayos y biografías que silencian o apéndices. Si en un texto se puede adoptar cualquiera de estas estrategias y no por ello perder su consideración de «histórico», la incapacidad de un film para «debatir» temas no puede inhabilitarlo como medio para plasmar la historia.

Los films dramáticos

Cuando los académicos piensan en la historia filmada, lo que probablemente les viene a la cabeza es lo que podríamos llamar los films históricos hollywoodenses como *Rojos*, o sus equivalentes europeos como *El retorno de Martín Guerre* (1983). Producciones de presupuestos elevados que parecen priorizar los exteriores, los decorados, el vestuario y la labor de los actores antes que la fidelidad histórica. Estas obras han conformado un género que podemos etiquetar de «drama histórico».—motivaciones sentimentales, acción, enfrentamientos personales, climax y desenlace— que dejan al historiador del período descorazonado.

Pero no necesariamente ha de ser así. En principio, no hay ningún motivo que impida que una película sobre un tema histórico —biografía, conflictos locales, revoluciones, guerras o la entronización o el derrocamiento de un rey— no sea realizada con fidelidad al pasado, como mínimo sin tener que inventar personajes y hechos. Si por su propia naturaleza el cine histórico debe incluir conflictos humanos y condensar los acontecimientos, su diferencia con muchos trabajos escritos no es tan grande. Se puede decir que las películas tienden a destacar a los individuos en detrimento de los grupos o el proceso general, que son los focos de atención de buena parte de la historia escrita; pero no debemos olvidar que hay películas que evitan la exaltación del individuo para presentar al grupo como protagonista. Este fue uno de los objetivos, y de los logros, de los cineastas soviéticos de los años veinte en su búsqueda de modos de representación no burgueses. Si bien sus obras más conocidas —*El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927)— lo son por motivos políticos, también nos

8. Jarvie, *op. cit.*, p. 378.

9. Seymour Chaitman, «What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)», *Critical Inquiry*, 7 (1980), pp. 125-126.

proporcionan modelos útiles para reflejar movimientos históricos colectivos.

Dar cuenta de la historia mediante una forma dramática implica algunos cambios importantes respecto del relato escrito. La cantidad de información «tradicional» que puede ser presentada en la pantalla con una cinta de dos horas (o en una serie de ocho) siempre será limitada en comparación con una versión impresa del mismo tema, lo cual dejará insatisfecho a cualquier historiador. Pero esta limitación no implica que el cine no sea eficaz para plasmar en imágenes la historia. Sobre no importa qué tema histórico se pueden encontrar obras de diverso volumen, ya que la cantidad de material utilizado depende de los objetivos perseguidos. Dos ejemplos: ni el reciente libro de Denis Bredin, *The Affair*, es más «histórico» que el de Nicholas Halsz, *Captain Dreyfus*—a pesar de que el número de sus páginas sea cuatro veces mayor—, ni la versión en un solo volumen de la biografía de Henry James escrita por Leon Edel es más rigurosa que la edición completa de seis tomos.

Aunque con poca información «tradicional», la pantalla reproduce con facilidad aspectos de la vida que podríamos calificar como «otro tipo de información». Las películas nos permiten contemplar paisajes, oír ruidos, sentir emociones a través de los semblantes de los personajes o asistir a conflictos individuales y colectivos. Sin denigrar el poder de la palabra, se debe defender la capacidad de reconstrucción de otros medios. Y hay que insistir en que para la mayoría (y también para la elite académica) un film puede hacernos «ver» y «sentir» cualquier situación o personaje histórico, por ejemplo un grupo de granjeros empuqueñecidos por la inmensidad de praderas y montañas; mineros picando en la oscuridad de las galerías; obreros trabajando al ritmo de las máquinas; o civiles confusos contemplando los efectos de un bombardeo.¹⁰ La pantalla nos atrapa en la tensión de una sala de justicia o de un foro político o en las confusas acciones superpuestas de una batalla. Pero al tiempo que privilegia la información visual y emocional, el cine está alterando sutilmente—por mecanismos que aún no sabemos describir y medir— nuestro concepto del pasado.

El documental

El documental es el otro gran género cinematográfico que plasma la historia en imágenes. Pero aunque sean films elaborados con imá-

genes originales y narrados por una voz omnisciente (la voz de la Historia), al apoyarse sobre todo en los recuerdos de supervivientes, y los análisis de expertos, los documentales históricos—igual que las películas de ficción—tenden a centrarse en individuos heroicos y a configurar la narración de los acontecimientos en términos de inicio-conflicto-resolución. Debemos tener muy presente esta última característica. Demasiado a menudo, historiadores que desprecian los films de argumento consideran que los documentales presentan el pasado de una forma válida, como si las imágenes no hubieran sido mediatizadas. El documental nunca es el reflejo directo de la realidad, es un trabajo en el que las imágenes—ya sean del pasado o del presente—conforman un discurso narrativo con un significado determinado.

Es fácil demostrar que la «verdad» de un documental es fruto de la recreación y no de su capacidad para reflejar la realidad. Tomemos, por ejemplo, el conocido *Battle of San Pietro* (1945) de John Huston, filmado durante la campaña de Italia en 1944 con un único cámara. En este film, como en la mayoría de los documentales bélicos, cuando vemos piezas de artillería disparando e inmediatamente después la explosión de los obuses, estamos ante una realidad creada por el realizador. Eso no quiere decir que los obuses que hemos visto lanzar no explotaran o que los impactos no fueran muy parecidos a los que muestran los fotogramas. Pero como ningún cámara puede seguir la trayectoria de un obús desde el disparo hasta el impacto, lo que vemos son en realidad imágenes de dos hechos diferentes montados por el realizador para crear una sola acción. Y si esto ocurre en aspectos menores, ¿qué ocurrirá con hechos más complejos como los que vemos en filmaciones de la actualidad?

Como medio para difundir la historia, el documental tiene más límites. Algunos los viví durante la preparación de *The Good Fight*. Al escribir el guión, los directores frustraron mi deseo de incluir el posible «terrorismo» estalinista en la brigada. Sus razones fueron: a) no podían encontrar imágenes que ilustraran ese aspecto y temían que se perdiera ritmo y hubiera un exceso de monólogos; b) era un tema demasiado complicado y el film—como todos—tenía mucho material y corría el riesgo de ser demasiado largo. Esta decisión de sacrificar la complejidad en aras de la acción—lo que suscribe cualquier documentalista—pone de manifiesto una convención del género: el documental se debe a dos principios tiránicos: la necesidad de imágenes y el movimiento perpetuo. ¡Y ay de aquel aspecto del tema que no pueda ser visualizado o resumido!

El mérito aparente del documental es que parece abrir una ventana al pasado que nos permite ver las ciudades, las fábricas, los paisajes, los campos de batalla y los líderes de otros tiempos. Pero esta

10. Pierre Sorlin defiende el valor del cine para dar una visión de ciertos aspectos, en John O'Connor (ed.), *op. cit.*

capacidad constituye su principal peligro. Aunque muchos films utilizan imágenes de una época y las montan para dar una visión «real» de la época, debemos recordar que en la pantalla no vemos los hechos en sí, ni siquiera tal y como fueron vividos por sus protagonistas, sino imágenes seleccionadas de aquellos hechos cuidadosamente montadas en secuencias para elaborar un relato o defender un punto de vista concreto.

Hacia una historia visual

Si los historiadores podemos detectar fácilmente los límites o las tergiversaciones de los films —tanto de argumento como documentales— es, en parte, porque hemos escrito trabajos a partir de los cuales podemos juzgar las filmaciones históricas. Pero a menudo olvidamos los límites que las convenciones del género narrativo y el lenguaje en general imponen a la historia escrita. En los últimos años ha habido tantos estudios sobre narrativa, que ésta se ha constituido en un campo independiente de estudio. Aquí sólo voy a señalar algunas conclusiones relevantes para nuestra reflexión sobre la historia filmada: *a)* ni la gente ni las naciones viven «relatos» históricos; las narraciones, es decir tramas coherentes con un inicio y un final, son elaboradas por los historiadores en un intento de dar sentido al pasado; *b)* los relatos de los historiadores son, de hecho, «ficciones narrativas»; la historia escrita es una recreación del pasado, no el pasado en sí; *c)* la realidad histórica, en el discurso narrativo, está condicionada por las convenciones de género y el punto de vista (como ocurre con las novelas de ficción) que el historiador haya escogido —irónico, trágico, heroico o romántico—; *d)* el lenguaje nunca es aseptico, en consecuencia no puede reflejar el pasado tal y como fue; todo lo contrario, el lenguaje crea, estructura la historia y la imbuje de un significado.¹¹

Si la historia escrita está condicionada por las convenciones narrativas y lingüísticas, lo mismo ocurre con la historia visual, aunque en este caso serán las propias del género cinematográfico. Si aceptamos que las narraciones escritas son «ficciones narrativas», entonces las narraciones visuales deben ser consideradas «ficciones visuales»; es decir, no como espejos del pasado sino como representaciones del mismo. No trato de afirmar que la historia y la ficción sean lo mismo,

11. White Hayden ha escrito sobre este aspecto en varios libros, entre ellos, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (1973) y *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (1978).

ni de defender los errores de la mayoría de las películas de Hollywood. La historia en imágenes debe tener normas verificables, pero, y aquí radica la clave, normas que deben estar en consonancia con las posibilidades del medio. Es imposible juzgar una película histórica con las normas que rigen un texto, ya que cada medio tiene sus propios y necesarios elementos de representación.

Consideremos lo siguiente: en cualquier película de argumento, los actores asumen el papel de unos personajes históricos y les prestan gestos, movimientos y voces con un significado determinado. Muchas veces los films reconstruyen personajes históricos poco o nada documentados. Por ejemplo, el inspector de trenes sudamericano que Gandhi menciona en su autobiografía y que, al expulsarle de un vagón sólo para blancos, incitó al joven líder a tomar el camino del activismo. En estos casos, algunos aspectos del personaje deben ser creados. Por supuesto que se trata de una invención, pero no supone una violación de la historia tal y como la conocemos por la documentación existente, mientras la aparición de los «invisibles» no altere la esencia de los hechos comprobados atribuidos a esos mismos personajes. Pensar en la historia visual sin compararla con la historia escrita no es fácil. Las actuales teorías cinematográficas con la historia escrita no es fácil. Las actuales teorías cinematográficas con la historia escrita, están demasiado encerradas en sí mismas, y carecen del interés por «la carne» del pasado, por las vidas y los conflictos de individuos y grupos, como para ser útiles para el historiador. Pero algunas reflexiones de los teóricos nos ofrecen valiosas lecciones sobre las problemáticas y las potencialidades del medio. Estos estudiosos señalan algunas diferencias importantes entre los métodos que siguen las películas: imágenes para crear versiones de la «realidad», diferencias que deben ser tenidas presentes a la hora de evaluar la historia filmada. Cuando menos, los historiadores que quieran dar una oportunidad a los medios audiovisuales tienen que comprender que, habida cuenta de cómo trabaja una cámara y el tipo de información que privilegia, la historia en imágenes incluirá elementos desconocidos para la historia escrita.

Nuevas formas de historia visual

Aunque son los más numerosos, sería un error considerar que los films a la manera de Hollywood y los documentales son la única

12. Una notable investigación teórica se encuentra en Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Nueva York (1984). (Hay traducción al castellano: *Las principales teorías cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1993.)

manera de filmar la historia. En los últimos años, directores de diversos países han realizado películas con la densidad intelectual que normalmente asociamos a los libros y proponiendo novedosos procedimientos para tratar el material histórico. Abandonando los convencionalismos, estos realizadores han explorado nuevas formas de exponer seriamente aspectos políticos y sociales. La principal virtud de estos largometrajes es que presentan más de una posibilidad de interpretar los hechos, que muestran el mundo en toda su complejidad, indeterminación y multiplicidad, y no como una serie de acontecimientos lineales, encapsulados y claramente definidos.

En Estados Unidos los nombres de estos innovadores sólo son conocidos en algunos círculos especializados, aunque la mayoría de sus trabajos se pueden adquirir fácilmente. Para el historiador atraído por ver ideas complejas plasmadas en imágenes, el film más interesante y sugerente es *Sans Soleil* (1982). Imposible de resumir con palabras, la obra más conocida del francés Chris Marker es un ejemplo ensayo, muy personal, sobre el significado de la historia contemporánea. El film muestra, por un lado, imágenes de Guinea-Bissau y de las Islas de Cabo Verde y las yuxtapone a tomas de Japón para ilustrar lo que el autor denomina «dos formas de vidas opuestas» en el mundo de finales del siglo XX. Y también puede interpretarse como una experimentación visual basada en la creencia de Marker (referida a la narración) de que la gran cuestión del siglo XX ha sido «la coexistencia de diferentes conceptos del tiempo».¹³

Far from Poland (1984), dirigida por Jill Godmilow, es otro buen ejemplo de cómo un film puede presentar la complejidad histórica. Godmilow, norteamericana de nacimiento que pasó cierto tiempo en Polonia, no pudo conseguir un visado para ir a ese país y hacer el tipo de documental sobre el sindicato Solidaridad y el movimiento social que de él se derivó. A pesar de quedarse en Nueva York, hizo un film que supone una brillante e inusual «historia» de Solidaridad recreada a partir de una gran variedad de recursos visuales: secuencias tomadas de forma ilegal en Polonia, imágenes de las televisiones norteamericanas, entrevistas fingidas a figurantes con textos extraídos de periódicos polacos, entrevistas reales a exiliados polacos, el relato de su propia experiencia cinematográfica, en la que la directora (léase «historiadora») plantea la pregunta sobre lo que implica hacer una película sobre hechos que ocurren en un lugar muy lejano y diálogos con un ficticio Fidel Castro acerca de la posibilidad de la revolución y de los problemas del artista en un estado socialista. Visual, verbal, histórica e intelectualmente estimulante, *Far from Poland* trata sobre

Solidaridad y, también, sobre cómo los norteamericanos reaccionan ante, y se sirven de, las noticias de Polonia para sus propios intereses. No sólo plantea la cuestión de cómo recrear la historia en imágenes, sino que ofrece una serie de perspectivas sobre los hechos que trata, al tiempo que refleja y se suma al debate sobre Solidaridad.

Los temas de los films de Marker y Godmilow son muy recientes, pero los métodos que han utilizado pueden ser útiles para abordar cualquier acontecimiento del pasado por lejano que sea. No sólo los documentalistas han estado experimentando con nuevas formas de mostrar la historia en la pantalla, los historiadores que sientan la necesidad de resistirse al espectáculo histórico que nos ofrecen los films de Hollywood, con su tendencia al sentimentalismo y el efecto emocional, se congratularán de los trabajos de directores occidentales radicales y del Tercer Mundo que se han enfrentado a los códigos de representación de Hollywood para poder describir realidades sociales y políticas.¹⁴ En recientes films históricos del Tercer Mundo, se pueden encontrar paralelismos con el teatro «épico» de Bertold Brecht, con sus mecanismos distanciadores (como por ejemplo discursos al público o títulos en cada capítulo), pensados para potenciar la reflexión antes que el sentimentalismo del público frente a problemas sociales o relaciones humanas. Así ocurre con las obras de Ousmane Sembene, *Ceddo* (1977), y Carlos Diegues, *Quilombo* (1984), que a pesar de tener una concepción de la historia y de la estética propios, presentan unos personajes históricos con los que nadie se puede identificar emocionalmente. Realizada en Senegal, *Ceddo* narra la lucha política y religiosa que tuvo lugar en varias zonas del África Negra durante los siglos XVII y XIX cuando un Islam en auge se enfrentó a las estructuras políticas y religiosas entonces existentes. El film brasileño *Quilombo* muestra la historia de Palmares, una remota comunidad del siglo XVII creada por esclavos fugitivos que durante mucho tiempo resistió los esfuerzos de los portugueses por dominarla. Cada uno de estos largometrajes adopta una perspectiva diferente: *Ceddo* defiende los valores del África Negra preislámica y *Quilombo* ensalza la vida tribal de una cultura libre del peso de la civilización cristiana.¹⁵

Para cualquier interesado en el cine y la historia, la importancia de estos films no radica en su fidelidad a los detalles sino en la manera como han decidido exponer el pasado. Ambos films, por sus deco-

14. Véase Gabriel Teshome, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, UMI Research Press, Ann Arbor (1982), y Roy Ames, *Third World Film Making and the West*, University of California Press, Berkeley (1987), especialmente pp. 87-100.

15. Sobre *Ceddo*, véase G. Teshome, *op. cit.*, pp. 86-89 y R. Ames, *op. cit.*, pp. 290-291. *Quilombo* es analizada por Coco Fusco en «Choosing Between Legend and History: An Interview with Carlos Diegues» y en Robert Starn, «Quilombo» ambas en *Cineaste*, 15 (1986), pp. 12-14 y 42-44.

rados y por su interpretación teatral, no poseen el grado de «realismo» que uno espera encontrar en una película histórica, como *Rojos*, por ejemplo. En ninguno de los dos casos, la cámara intenta ser una ventana a un mundo desaparecido sino que recrea los hechos del pasado sin pretender mostrarlos de forma «fidel». Pero ambos, no lo olvidemos, son auténticos trabajos históricos que nos dan mucha información sobre períodos y aspectos del pasado.

Mediante sus novedosos procedimientos, *Ceddo* y *Quilombo* subvierten uno de los mayores dogmas del cine histórico, la necesidad de «realismo». Al mismo tiempo, iluminan y cuestionan una de las convenciones de la historia escrita: el realismo de la narración; un realismo basado —como Hayden White demostró hace ya dos décadas— en las novelas del siglo XIX. De hecho, es posible entender estas dos películas como respuestas a la demanda que hacía White cuando planteaba que si la historia debía seguir siendo un «arte», un arte atrayente, los historiadores deberían ir más allá de los modelos artísticos del siglo XIX. Por más que *Ceddo* y *Quilombo* sean obras de países del Tercer Mundo, señalan el camino hacia los modos narrativos del siglo XX, hacia las necesarias formas de la modernidad (expresionismo, surrealismo, etc.) e, incluso, de la posmodernidad, hacia los métodos de representación dramática del significado del material histórico.¹⁶

El desafío de las imágenes

Casi un siglo después del nacimiento del Séptimo Arte, las películas plantean a los historiadores un desafío que aún no ha sido afrontado: el reto de pensar en cómo utilizar todas las capacidades del medio para informar, yuxtaponer imágenes y palabras y, quizá, crear estructuras analíticas visuales. Como las normas cinematográficas son tan rígidas y, al principio para el historiador, tan desconcertantes, el medio audiovisual pone en evidencia las convenciones y limitaciones de la historia escrita. El cine ofrece nuevas posibilidades de representar la historia, posibilidades que podrían ayudar a la narración histórica a retomar el poder que tuvo en la época en que estaba más unida a la imaginación literaria.¹⁷

El medio visual reta a la historia de forma similar a como lo ha hecho la antropología. En los últimos años, el documental etnográfico

co, nacido para ilustrar los descubrimientos «científicos» de los textos, ha cortado sus ataduras con la base narrativa y busca lo que un investigador ha denominado «un nuevo paradigma, una nueva forma pero regida por distintos criterios».¹⁸ Parece que ahora es el momento de un «cambio de perspectiva» habida cuenta de la oportunidad que se nos ofrece de representar el mundo pretérito en imágenes y palabras, y no sólo con estas últimas. Si lo hacemos, se nos abrirán nuevos campos de interpretación del pasado y nos plantearemos más cuestiones acerca de qué es la historia, su función, por qué queremos conocer el pasado y qué hacemos con ese conocimiento. Asimismo, alentará sobre nuevas maneras de reconstruir la historia —tanto en imágenes como en palabras—, y si conviene concebirla como una forma mixta de drama y análisis.

El desafío del cine a la historia, de la cultura visual a la cultura escrita, se asemeja al desafío de la historia escrita a la tradición oral, al desafío de Herodoto y Tucídides a los narradores de leyendas históricas. Antes de Herodoto existía el mito, que era un medio perfectamente adecuado para referir el pasado de una tribu o de una ciudad, relacionado en tanto proveía de un sentido al mundo existente y posible que la cultura visual cambie la naturaleza de nuestra relación con el pasado. Esto no implica abandonar nuestros conocimientos o que éstos sean falsos, sino reconocer que existe más de una verdad histórica, o que la verdad que aporta el medio audiovisual puede ser diferente, pero no necesariamente antagonica, de la verdad escrita.

La historia no existe hasta que no se reconstruye, y su creación es fruto de ideas y valores subyacentes. Nuestro rigor, nuestra historia «científica» es fruto de la misma disciplina histórica, de una concepción de la historia hija de una relación concreta con la letra impresa, de una economía racionalizada y de unas determinadas concepciones de los derechos individuales y del estado nacional. Pero debemos recordar que muchas culturas carecen de estos elementos y no les ha ido nada mal. Esta afirmación es sólo una forma de señalar, como todos sabemos pero raramente reconocemos, que hay muchas formas de reconstruir y explicar el pasado. El cine, con sus características peculiares a la hora de abordar una reconstrucción, está luchando por hacerse un sitio en una tradición cultural que durante mucho tiempo ha privilegiado el discurso escrito. Su desafío no es menor, ya que el

16. «The Burden of History», *History and Theory*, 5 (1996), pp. 11-134. Este artículo aparece también en *Tropics of Discourse*, pp. 27-50.

17. Hayden White ha explicado sus ideas en diversos artículos. Consúltese, por ejemplo, «Historical Text as Literary Artifact» y «Historicism, History, and Figurative Imagination», ambos en *Tropics of Discourse*, pp. 81-200.

18. Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Indiana University Press, Bloomington (1981), p. 243.

reconocimiento de la veracidad de lo filmado implica aceptar una nueva relación con los textos. Debemos rescatar la afirmación de Platon de que cuando cambia el gusto musical, los muros de la ciudad tiemblan. En la actualidad, creo que debemos plantearnos la siguiente pregunta: si el modo de reconstrucción se modifica, ¿qué puede empezar a temblar?

CAPÍTULO 2

EL CINE HISTÓRICO

UNA VISIÓN DEL PASADO DESDE UNA ÉPOCA POSLITERARIA

Este artículo empezó como una disertación para un congreso sobre «Cómo aprendemos historia en Norteamérica», organizada por la Universidad de Carolina del Norte. Mientras que otros conferenciantes reflexionaban sobre aspectos importantes de la profesión —el canon histórico, cursos de civilización occidental, libros de texto, cómo enseñar cuestiones raciales y sexuales— yo aproveché la ocasión para explorar los métodos que sigue el cine para crear un pasado, que debe ser juzgado con sus propias normas. Fue mi primer intento de indicar cuáles son éstas y cómo podemos usarlas para distinguir entre buenos y malos trabajos históricos en imágenes.¹

Los historiadores y el cine

Seamos francos y admitámoslo: los films históricos molestan y preocupan a los historiadores profesionales, lo vienen haciendo desde hace mucho tiempo. Veamos las palabras del profesor Louis Gottschalk de la Universidad de Chicago, en 1935, al presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer: «Si el arte cinematográfico va a inspirarse tan a menudo en el pasado, debe adecuarse a los patrones y al alto ideal de rigor exigido en la ciencia histórica. Ningún film histórico debería ser exhibido sin que un historiador de valía haya tenido la oportunidad de revisarlo antes.»²

¿Cómo calificar esta carta? ¿Enternecedora? ¿Una ventana que nos permite vislumbrar el ingenuo mundo que imaginaba que Hollywood

1. «Like Writing History with Lightning», *Contention*, 2, p. 3 (1993). «The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age», Lloyd Kramer et al. (eds.), *Learning History in America: Schools, Cultures, and Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis (1994), pp. 141-160.

2. Peter Novick, *op. cit.*, p. 194.

podía preocuparse por un «alto ideal»? Pero si esta actitud parece anticuada, su propuesta no. Aún hay muchos historiadores que afirman o piensan lo mismo. «Dadnos a los historiadores la oportunidad de criticar o revisar los guiones y seguro que la pantalla nos ofrecerá mejores relatos históricos.»

Pregunta: ¿por qué a los historiadores no les gusta el cine histórico? Respuesta pública: los films carecen de rigor, tergiversan el pasado, inventan y trivializan —en la mayoría de los casos en un sentido romántico— a personajes, hechos y movimientos. En definitiva, los films falsifican la historia.

Respuesta encubierta: los historiadores no controlan el cine. Los films muestran que el pasado no es de su propiedad. El cine crea un mundo histórico contra el que no pueden competir los libros, al menos por lo que hace en el favor del público. Los films son un inquietante símbolo de un mundo crecientemente posliterario, en el que la gente puede leer pero no lo hace.

Una pregunta impertinente: ¿cuántos historiadores amplían sus conocimientos al ver un film que no trata de su especialidad? ¿Cuántos americanistas conocen al gran líder indio gracias a *Gandhi*? ¿Cuántos especialistas en temas europeos han ampliado sus conocimientos acerca de la Guerra Civil americana gracias a *Tiempos de gloria* o ¡horror!— *Lo que el viento se llevó*? ¿Y cuántos expertos en Asia sobre la Francia de la edad moderna al contemplar *El retorno de Martin Guerre*?

El rechazo (o el miedo) al medio audiovisual no ha evitado que los historiadores estén cada vez más en contacto con él. Los films han invadido las aulas, aunque es difícil precisar si se ha debido a la «comodidad» del profesorado, a la presencia de estudiantes de la nueva era posliteraria o a la conclusión de que el cine tiene virtudes que no poseen los textos. Asimismo, muchos historiadores han participado, aunque con responsabilidades muy limitadas, en la realización de films: algunos como asesores de películas —de argumento y documentales— de la National Endowment for the Humanities (que exige que los directores tengan un grupo de asesores históricos que —contra el deseo expresado por Gottschalk— sus opiniones no son determinantes) y otros apareciendo en documentales como expertos sobre el tema tratado. Las comunicaciones sobre historia y cine se

han convertido en rutinarias en los congresos académicos, así como en las convenciones anuales de las asociaciones de historiadores, como por ejemplo la Organization of American Historians o la American Historical Association. Críticas de films históricos ya son moneda corriente en la *American Historical Review*, *Journal of American History*, *Radical History Review*, *Middle Eastern Studies Association Bulletin* y *Latin American Research Review*.³

Toda esta actividad aún no ha conducido a un consenso sobre cómo evaluar la contribución de los films al «conocimiento histórico». Nadie ha empezado a pensar sistemáticamente sobre lo que Hayden White ha definido como la «historiofoto»: «la representación de la historia y nuestra concepción de ella en imágenes, en un discurso filmiforma poco sistemática, aunque es dable señalar la existencia de dos grandes tendencias.

La aproximación formal considera que las películas son reflejo de la realidad política y social del momento en que fueron hechas. Un ejemplo ya tópico es la artología de artículos recogidos en *American History/American Film* que buscan los aspectos «históricos» de obras como *Rocky* (problemas de la clase obrera), *La invasión de los ladros de cuerpos* (conspiración y sumisión del cuerpo social en los ladros), *Viva Zapata!* (la Guerra Fria) y *Corazones indomables* (la presencia de los ideales norteamericanos).⁴ Este punto de vista insiste en que cualquier film puede ser situado «históricamente» —y de hecho así es—, pero no otorga ningún papel específico a las películas que versan sobre temas del pasado. No distingue el film histórico del resto, lo que nos obliga a plantear la siguiente pregunta: ¿por qué no aplicar a los textos el mismo criterio? Ellos también reflejan la época en que fueron redactados, pero los historiadores consideramos que nos ofrecen información válida y no sólo el reflejo de una época. ¿Por

3. No hay ningún libro que trate satisfactoriamente las relaciones entre el cine y la historia. El planteamiento de mayor alcance lo ofrece un dossier de la *American Historical Review*, 93 (1988), pp. 1173-1227, que recoge los siguientes artículos: Robert A. Rosenstone, «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film» (el primer capítulo de este libro); David Herlihy, «Am I a Camera? Other Reflections on Film and History»; Hayden White, «Historiography and Historiophony: John E. O'Connor, «History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past»»; Brent Toplin,

4. Hayden White, *op. cit.*, p. 1193.

5. John E. O'Connor y Martin A. Jackson (eds.), *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image*, Frederick Ungar, Nueva York (1983).

qué debemos estudiar los libros de historia en función de su contenido y los films históricos en función de lo que reflejan? ¿Es que la pantalla sólo reproduce imágenes? ¿Es demasiado cercana la cueva de Platón para que desconfiemos de las imágenes que reproduce la luz?

La aproximación implícita ve las películas como libros traducidos a imágenes, y por tanto sujetas a las mismas normas de verificabilidad, documentación, estructura y lógica que rigen en la obra escrita. Este punto de vista conlleva dos ideas cuando menos problemáticas: la primera es suponer que la única manera de relacionarnos con el pasado es la que mantenemos a través de los textos; la segunda es que dichos textos son un espejo de la realidad. Si la primera de estas suposiciones es discutible, la segunda no. En estos momentos todos sabemos que la historia no es un espejo sino una elaboración, una amalgama de datos unidos o «conducidos» por una visión o una teoría que quizá no esté articulada del todo, pero que imbuye cualquier forma de exponer la historia.

Dicho de otro modo: los historiadores tienden a usar los textos para criticar la historia visual, como si la historia escrita fuera absolutamente sólida y no presentara problemas. Quienes defienden esta postura no han analizado la historia escrita como un modo de pensar, como un proceso, como una forma de usar los vestigios del pasado para dotar a éste de un sentido en el presente.

Concebir la historia como una disciplina problemática y en formación no es algo nuevo para quien esté familiarizado con los actuales debates en el seno de la misma, pero hay que subrayarlo porque para hablar de los fracasos y de los logros, de las debilidades y de las potencialidades de la historia visual, es necesario que superemos el enfrentamiento entre la historia en papel y la historia en fotografías y ser capaces de considerar a ambas dentro de un marco conceptual. Veámoslo así: la cuestión no debe ser ¿puede el cine proporcionar información como los libros? Las preguntas correctas son: ¿qué realidad histórica reconstruye un film y cómo lo hace? ¿Cómo podemos juzgar dicha reconstrucción? ¿Qué significado puede tener para nosotros esa reconstrucción? Cuando hayamos contestado a estas tres preguntas, deberíamos plantear una cuarta: ¿cómo se relaciona el mundo histórico de la pantalla con el de los libros?

Tipología de los films históricos

No debemos utilizar el término film histórico en singular porque hay diversas maneras de tratar el pasado con una cámara. La historia escrita también conoce diversos enfoques —narrativo, analítico, cuantitativo, etc.—, pero tenemos la idea de que todos son partes de una visión única y global. El cine parece más fragmentado, quizá porque no existen series sobre naciones, épocas o civilizaciones que proporcionen una tradición de referencia a los largometrajes en cuestión. Existen muchas maneras de plasmar la historia en la pantalla —historia como acontecer dramático, historia sin héroes, como espectáculo, reflexiva, historia personal, oral o posmoderna—, pero por razones clasificatorias las agruparé en tres grandes grupos: historia como drama, como documento y como experimentación. Los párrafos que siguen se centran en la historia dramática, la más común de las tres.

Si uno habla de films históricos, la mayoría de las veces se piensa en los dramas históricos. Estas películas han estado presentes en el cine desde su creación y han sido realizadas en todos los lugares —Estados Unidos, Francia, Italia, Japón, China, Rusia, la India— donde se han creado industrias cinematográficas. Algunas de las películas más famosas son históricas, o por lo menos sitúan su acción en el pasado. Algunas de ellas —*Lo que el viento se llevó*, *La vida privada de Enrique VIII*— son las que han conferido una mala reputación a los films históricos. Natalie Davés ha sugerido que estos films pueden ser divididos en dos tipos: los que están basados en hechos, personas o movimientos todos ellos documentados (*El último emperador*, *Gandhi*, *JFK*) y aquellos cuyo argumento y personajes son ficticios, pero su marco histórico es intrínseco a la acción y su significado (*Las relaciones peligrosas*, *The Molly Maguires*, *Black Robe*).⁶ Pero esta distinción no se sostiene ya que, por ejemplo, *Tiempos de gloria* —que analizaré más adelante—, mezcla personajes ficticios con históricos en situaciones y hechos que son, alternativamente, documentados e invenciones.

El film histórico como documento es el más reciente de los géneros históricos cinematográficos. Su germen —al menos en Estados Unidos— estuvo en los documentales sociales de los años treinta (*The Plow that Broke the Plains*) y recibió un notable estímulo con los

6. Natalie Zemon Davis, «Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity», *Yale Review*, 76 (1987), pp. 457-482.

reportajes de exaltación patriótica tras la segunda guerra mundial (*Victory at Sea*) y otro aún mayor de los fondos públicos, gracias al esfuerzo de la National Endowment for Humanities por producir films históricos durante los últimos veinte años. Su estructura más común es la de superponer la explicación de un narrador (y/o testigos o especialistas) a una serie de imágenes actuales de lugares históricos junto con fotogramas de documentales, noticiarios, fotos, dibujos, pinturas, gráficos y portadas de periódicos de la época.

Los historiadores conceden más crédito a este tipo de film que a los de ficción porque parece más cercano al espíritu y los usos de la historia escrita. Da la sensación de ofrecer «los hechos» y una explicación racional de los mismos. Pero uno de los grandes problemas de los documentales radica, justamente, en el uso de material «histórico». Pero todas esas fotografías y tomas antiguas están impregnadas de nostalgia. Se nos dice que a través de dichos materiales podemos ver y, presumiblemente, sentir lo que la gente de una época vio y sintió. Pero eso es imposible, porque nosotros vemos y sentimos lo que la gente que aparece en las fotos y los noticiarios no veía: ropas y automóviles antiguos, un paisaje carente de rascacielos, un mundo en blanco y negro terrible, y que ahora ha desaparecido por más que sea evocable.

La historia como experimentación es un término convencional para designar una gran variedad de formas filmicas, tanto de ficción como documentales y, a veces, una combinación de ambas. Con él designamos tanto los films de realizadores norteamericanos y europeos vanguardistas e independientes, como las obras de directores de los antiguos países comunistas o del Tercer Mundo. Algunos son muy conocidos y apreciados (*Octubre* y *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein o *La toma del poder de Luis XIV* de Roberto Rossellini); otros han tenido éxito a escala regional o nacional (*Ceddo*, del senegalés Ousmane Sembene, y *Quitombo*, del brasileño Carlos Diegues); y, por último, algunos son films de culto —no sólo por razones intelectuales sino también cinematográficas— sobre los que se ha escrito mucho pero que han tenido poca difusión (*Die Patricin* de Alexander Kluge, *Surname Viet Given Name Nam* de Trinh T. Minh-ha, *Walker* de Alex Cox y *Far from Poland* de Jill Godmilow).

Lo que estos films tienen en común (además del poco tiempo exhibidos) es que todos están realizados sin seguir el estilo de Hollywood. No sólo por los temas que tratan sino por cómo recrean el pasado.

Todos combaten los códigos de representación de los films tradicionales y, en definitiva, todos rechazan la consideración de la pantalla como una limpia ventana a un mundo «real».

¿Por qué, quizá se pregunte alguien, debemos analizar estas obras? ¿Por qué malgastar nuestro esfuerzo en films que poca gente ha visto o que ni siquiera quiere ver? La razón, como ya he explicado antes, es que estas películas abren la posibilidad de hablar de un cine histórico «serio», de un cine con los mismos valores que los textos históricos más sólidos, un cine que supere los films de Hollywood cuyo paralelismo lo encontramos en muchas obras de tema histórico carentes de valor científico. Como mínimo, esta historia experimental nos obligará a una revisión de lo que entendemos por historia.

¿Cómo construyen un mundo histórico los films tradicionales?

El mundo que las películas convencionales reconstruyen es, como ocurre con nuestro mundo real, tan familiar que casi nunca nos ponemos a pensar cuál ha sido su génesis. Ésta es la clave. Las películas pretenden que creamos que son la realidad. Pero lo que vemos en la pantalla no es consustancial al ojo de la cámara, sino una creación visual, unas imágenes seleccionadas y tomadas de la realidad aparente. Aunque es posible que ya lo sepamos, muy a menudo lo olvidamos para participar en la experiencia que nos brinda el cine.

Menos obvio es el hecho de que esas imágenes se suceden siguiendo unos códigos de representación, ciertas normas que se han ido desarrollando para crear lo que denominamos «realismo cinematográfico»: un realismo hecho con ciertos planos montados de forma continua en secuencias que vienen reforzadas por una banda sonora para dar al espectador la falsa sensación de que nada ha sido manipulado, para crear un mundo en la pantalla que nos sea agradable.

Si estoy insistiendo en la particularidad de los códigos cinematográficos, sobre los que hay una gran bibliografía, es para subrayar la idea de que podemos ver directamente un mundo «real», ya sea presente o pasado, a través de la pantalla. Esta «ficción» es semejante a la historia escrita, a saber: que su base documental y empírica certifica la «realidad» del mundo que crea y analiza. Los trabajos históricos escritos también intentan transportarnos al pasado, pero nuestra vivencia del mundo creado por las palabras nunca parece tan verdadera como la que reproduce la pantalla.

El drama histórico y el documental referido al pasado consideran que la pantalla es una ventana abierta a un mundo real. Es cierto que el documental —con su mezcla de materiales de diferentes épocas y especialistas del presente— ofrece, a veces, una ventana a dos (o más) mundos. Pero esos mundos comparten la misma estructura e idéntica concepción en lo que se refiere a documentación, cronología, causas y consecuencias. Esto implica que, al analizar cómo los films al uso recrean mundos, es posible establecer seis conclusiones que se aplican por igual a películas de ficción y a documentales.

1. El film tradicional nos explica la historia como una narración con un principio, un desarrollo y un final. Este relato lleva implícito un mensaje moral, por lo general optimista, que está impregnado de una concepción de la historia que se articula en términos de progreso, incluso en el caso de que se suscriban las teorías marxistas. Para dejarlo bien claro, no importa cuál sea el tema que trate el film histórico —el esclavismo, el Holocausto o los jemeres rojos—, la conclusión es casi siempre la misma: la humanidad mejora y/o *hacia* *Rojos*, *El último emperador*) y con los documentales (*The Civil War*). Igual ocurre con los documentales de ideología radical (quizá especialmente) como es el caso de *The Wobblies*, *Seeing Red*, *The Good Fight* y otras loas de causas perdidas.

A menudo, el mensaje no es explícito. Un film sobre los horrores del Holocausto o sobre la derrota de algún movimiento idealista o radical parece refutar esta idea. Pero estas cintas están estructuradas en esa época oscura, de que está bien que haya gente que aún mantenga el estandarte de los ideales en alto y, en definitiva, que hoy vivimos mucho mejor que antes. De entre los pocos films que dan una oportunidad a la duda sobre el progreso de la humanidad, destaca *Radio Bikini*, que cuestiona la posibilidad de poder controlar la energía atómica o de recuperar la confianza en el gobierno, el ejército y la comunidad científica. Otro ejemplo es *IFK* con su preocupación por el futuro de la democracia en Estados Unidos; aunque el hecho de que una estrella como Kevin Costner, en el papel del fiscal de Nueva Orleans Jim Garrison, sea el que exprese estas preocupaciones parece asegurarnos que los actos criminales de los servicios de seguridad del estado siempre serán denunciados.

2. El cine explica la historia mediante los avatares de individuos, hombres o mujeres (más frecuentemente los primeros), que son importantes o que han de serlo porque la cámara los ha escogido para que tengan esa dimensión en la pantalla. Estos últimos son gente nor-

mal que han realizado actos heroicos o admirables o que han sufrido explotación u opresión en un grado extremo. La clave es que tanto las películas de argumento como los documentales sitúan al individuo al frente del proceso histórico, lo que implica que la solución de sus dificultades personales tiende a sustituir la solución de los problemas generales. En términos más concisos, la personificación se convierte en un mecanismo para no tratar los problemas sociales, a menudo sin solución, que plantea el film. En *El último emperador* la felicidad de un solo hombre tras su «reeducación», simboliza la de todo el pueblo chino. En *Rojos*, la conclusión de una relación amorosa entre dos norteamericanos es un mecanismo para eludir las contradicciones de la revolución bolchevique. En *Radio Bikini*, el destino de un marinero representa a todos los hombres contaminados por la radiación de las pruebas atómicas de la operación *Crossroads*.

3. El cine nos muestra la historia como el relato de un pasado cerrado y simple. No proporciona alternativas a lo que vemos en la pantalla, no admite dudas, todo lo afirma con el mismo grado de seguridad. Un film tan sutil como *El regreso de Martin Guerre* podría insinuar que existen otras interpretaciones, que no se muestran todos los hechos comprobados y que se silencian acontecimientos, pero estas posibilidades nunca son exploradas en la pantalla.

Esta confianza del cine en sus propias afirmaciones puede molestar incluso a historiadores que simpatizan con el medio audiovisual. A Natalie Davies, asesora histórica de la versión norteamericana de dicho film, le preocupaba «la simplicidad» del argumento: «En esta bella y conmovedora recreación de un pueblo del siglo XVI, ¿no habría lugar para las incertidumbres, los "quizá" y los "es posible" que habríaza el historiador cuando se encuentra ante pruebas o datos contradictorios o sorprendentes?»⁷ Davis plasmó su trabajo en el film en un libro (con el mismo título) para recuperar toda la complejidad de la vida de Martin Guerre. Pero si uno no es un especialista, lo que se le explica durante la proyección es una historia lineal, sin aspectos problemáticos y sin alternativas, tanto en su desarrollo como en sus causas y consecuencias.

Sucede igual con los documentales, aunque haya más de un testigo o especialista con diferentes, o incluso enfrentadas, opiniones. A través del montaje, estas diferencias nunca se «salen del guión» ni cuestionan la visión de conjunto. Estas opiniones diferenciadas semejan las acciones de los personajes secundarios que se oponen al héroe y que, en definitiva, sólo ayudan a destacar a este último. De hecho,

7. Natalie Davis Zemon, *The Return of Martin Guerre*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1983), p. VIII.

los puntos de vista alternativos tienen poco impacto, sólo sirven para subrayar la certeza y la solidez de la visión del realizador.

4. El cine personaliza, dramatiza y confiere emociones a la historia. A través de actores y testimonios históricos, nos ofrece hechos del pasado en clave de triunfo, angustia, aventura, sufrimiento, heroísmo, felicidad y desesperación. Tanto los films de ficción como los documentales utilizan las potencialidades propias del medio —la certeza, el poder de la música y el sonido en general— para intensificar los sentimientos que despertarían en el público los hechos que muestra la pantalla. La historia escrita no está libre de suscitar emociones pero generalmente nos las describe en vez de invitarnos a vivirlas. Un historiador debe ser un buen escritor para hacernos sentir emociones, mientras que un cineasta, por malo que sea, lo logra con mucha facilidad. Esta circunstancia plantea las siguientes preguntas: ¿Queremos que, en alguna medida, la emoción se convierta en una categoría histórica o en parte del conocimiento del pasado? ¿Qué provecho obtenemos destacando los sentimientos? ¿Añade algún elemento el cine a nuestra comprensión del pasado al hacernos tan próximos a situaciones, hechos y personajes históricos?

5. El cine nos ofrece, es obvio, la «apariciencia» del pasado: edificios, paisajes y objetos. Y no nos damos cuenta de cómo esto afecta a nuestra idea de la historia. Por ello es importante subrayar que más que la «apariciencia» de las cosas, el cine proporciona la imagen de los objetos cuando estaban en uso. En el cine, las ropas no se exhiben en una vitrina como ocurre en un museo, realzan, adornan y dotan de significados al cuerpo en movimiento. En el cine, los cubiertos, las armas o los muebles no son fotografías de un libro, sino objetos que la gente utiliza, de los cuales dependen y que ayudan a definir caracteres, sus vidas y destinos. Esta capacidad del cine nos conduce a comentar lo que yo denomino «falsa historicidad» o el mito del «realismo» que ha imperado en Hollywood desde siempre. Este mito es, en definitiva, la falsa idea de que lo importante es la «reproducción del pasado», la simulación, la falsa idea de que la historia en realidad no es más que «el retrato de un período», de que los objetos son historia por sí mismos y no en función de lo que significaron para la gente en un momento y lugar determinados. Y la conclusión a la que llega Hollywood a partir de esto es la siguiente: «con tal que el decorado y los objetos parezcan históricos, a fin de que el pasado sea más interesante, puedes inventarte los personajes y los hechos que consideres necesarios».

6. Las películas muestran la historia como un proceso. El mundo de la pantalla une elementos que, por motivos analíticos o estructura-

les, la historia escrita separa. Economía, política, raza, clase y cuestiones sexuales aparecen de forma simultánea en las vidas y en los hechos de individuos, grupos o naciones. Esta característica del cine pone de relieve una convención —que podríamos denominar «ficción»— de la historia escrita: la estrategia de fragmentar el pasado en capítulos, temas y categorías; la tendencia a tratar los aspectos sexuales en un capítulo, la raza en otro y la economía en un tercero. Daniel Walkowitz señala que la historia escrita se divide en «el estudio de la política, la vida familiar o la movilidad social». Por contra, el cine nos proporciona una visión integral. La historia plasmada en imágenes sociales cambiantes en el que las cuestiones políticas y sociales —de hecho, todas las cuestiones del pasado, incluido el lenguaje— están interrelacionadas.⁸ Un personaje como Bertrand de Rols —*El retiro no de Martin Guerre*— es simultáneamente campesino, mujer, esposa, propietaria rural, madre, católica, amante, habitante del Languedoc y súbdita del rey Francisco I.

¿Cómo reconstruyen el pasado los films experimentales?

El único denominador común de los films que tratan la historia de forma experimental es su oposición a las prácticas habituales, a los films experimentales incluyen alguna de las seis características que tienen los films tradicionales, pero todos transgreden convenciones. Entre los films que abordan la historia de forma experimental, nos encontramos una enorme variedad: films analíticos, multicausales, distantes, expresionistas, surrealistas y posmodernos; obras que no sólo muestran el pasado sino que explican cómo y qué significa para el director (o para nosotros) en la actualidad.

¿Cómo innovar los films experimentales respecto de los patrones de Hollywood? He aquí algunos ejemplos:

1. Frente a la concepción de la historia como un proceso de progreso (moral), el director Claude Lanzmann sugiere en *Shoah* que el Holocausto no fue resultado de la locura sino de la modernización, la racionalidad y la eficiencia, que el mal es hijo del progreso. Alex Cox, en *Walker*, subraya las relaciones entre el pasado y el presente y señala la que la creencia en la superioridad moral y política de Estados Uni-

8. Daniel J. Walkowitz, «Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker», *Public History* (número de invierno, 1985), p. 57.

dos», su «Destino Manifiesto», no es una tendencia de la Norteamérica anterior a la Guerra Civil, sino el eje sobre el que han girado las relaciones de Washington con Centroamérica hasta el momento presente.

2. Frente a la concepción de la historia como un relato de individuos, los directores soviéticos de los años veinte, especialmente Eisenstein en *El acorazado Potemkin* y en *Octubre*, crearon narraciones «colectivas» en las que las masas ocupan el centro de la escena, mientras que los individuos emergen breve y solamente como ejemplares de tendencias generales (exactamente como en la historia escrita). El mismo punto de vista ha sido adoptado por varios directores latinoamericanos (Jorge Sanjinés en *El coraje del pueblo* y Carlos Diegues en *Quilombo*).

3. Frente a la historia como una explicación cerrada e irrefutable, Jill Godmilow en *Far from Poland* presenta una «historia» del sindicato Solidaridad a través de diversos puntos de vista e imágenes y sin sustentar un único relato y una única interpretación. Chris Marker en *Sans Soleil* y Trinh T. Minh-ha en *Suriname Viet Given Name Nam* prescinden de la narración en favor de los episodios históricos, el *collage*, la meditación, la tesis.

4. Frente a la historia emocional, personalizada y dramática, Roberto Rossellini ha realizado una serie de films desdramatizados, entre ellos *La toma del poder de Luis XIV* y *La época de los Médici*, en los que actores no profesionales recitaban en lugar de interpretar. El brasileño Glauber Rocha también crea un pasado brechtiano, distante y carente de emoción, en obras como *Antonio das Mortes* y *Dios y el diablo en la tierra del sol*.

5. Frente a la historia como el «retrato de un período», Shoah (dir. Claude Lanzmann) narra la historia del Holocausto sin una sola imagen de los años treinta o cuarenta, todos los fotogramas son tomas de los ochenta, cuando se produjo el film. Lo mismo sucede en el film de Hans Jürgen Syberberg *Hitler, un film de Alemania*, que recrea el Tercer Reich en un escenario con restos de decorados, marionetas, horcas, actores y objetos de la época con un fondo de imágenes.

6. Frente a la historia como proceso: el director Alexander Kluge en *Die Patriotin* elabora un trabajo histórico con una yuxtaposición de imágenes y datos, un *collage* posmoderno. Juan Downey en *Hard Times and Culture* usa una técnica similar en un estudio sobre la Viana de fin de siglo. Chris Marker en *Sans Soleil* presenta el pasado como un conjunto de hechos desconectados, sincrónicos e imprecisos.

La historia experimental no nos ofrece lo mismo que el film realista. En vez de abrir una ventana al pasado, expone una forma diferente de reflexionar sobre él. Su objetivo no es explicarlo todo, sino

señalar algunos hechos, establecer un diálogo sobre el pasado o explicar por qué la historia tiene un sentido en el presente. Los films experimentales difícilmente cosifican el pasado, o nos lo muestran aseéptico o favorecen una lectura nacionalista, aunque a menudo le confieren una ideología. Estos films intentan que las diferentes partes y vestigios de nuestro pasado sean comprensibles a pesar del grado de confusión que los envuelve. Casi nunca pretenden tener la única y última palabra sobre el tema que tratan; más bien suelen proponernos que reflexionemos sobre la importancia de algún hecho o tema ignorado por la historia escrita.

Los films experimentales quizá nos ayuden a revisar nuestro concepto de historia. Al no estar ligados al «realismo», sortean las exigencias narrativas de veracidad y comprobación asociadas a la historia escrita y exploran nuevas y originales formas de entender el pasado. Aunque estos films no son populares y analizarlos puede ser al principio difícil para aquellos que esperan una filmación realista, sus innovaciones acaban siendo incorporadas por los films tradicionales. Los efectos revolucionarios del montaje de Eisenstein fueron asimilados por Hollywood hace mucho tiempo. Más recientemente, un film alemán, *The Nasty Girl*, usa una gran variedad de técnicas vanguardistas (imágenes de fondo en vez de decorados, tomas con puestas, elementos absurdos) para mostrar el permanente deseo de la clase media alemana de negar su complicidad en los horrores del Tercer Reich.

Análisis de los films históricos

Nuestra idea del pasado está limitada por las posibilidades y los usos propios del medio con el que lo abordemos, sea éste la página escrita, la tradición oral, la pintura, la fotografía o la imagen en movimiento. Por ello, cualquier conocimiento histórico que nos proporcione un film convencional estará limitado por las convenciones que antes hemos descrito: relato cerrado, idea de progreso, énfasis en lo individual, una única interpretación, potenciación de las emociones y, por último, la «reproducción» del pasado.

Estas reglas implican que la historia en la pantalla será un pasado diferente al que proporciona la historia escrita y que, necesariamente, transgredirá las normas de esta última. Para aprovechar todas las características del cine —un relato dramático, intensidad emocional, protagonistas, reproducción del pasado—, es decir, para explotar al máximo sus potencialidades, se impone modificar nuestra idea del pasado. La cuestión, por tanto, es: ¿aprendemos algo válido con los

métodos que siguen los films tradicionales para tratar el pasado (métodos que, debido a la influencia de Hollywood, todo el mundo entiende y acepta)?

Sin que ello signifique apartarnos demasiado del tema, conviene no olvidar que la historia filmada no es una disciplina en la que los académicos y los estudiosos participen. Es un campo cuyos criterios los historiadores pueden vigilar pero, con raras excepciones, siempre desde fuera. Cuando los historiadores analizamos los films históricos, debemos tener presente que son trabajos realizados por otros profesores, lo cual plantea la cuestión clave: ¿con qué derecho los directores del cine tratan el pasado? ¿Con qué derecho reconstruyen la historia? La respuesta puede suponer tanto un alivio como una amargura; depende de cada uno. Los realizadores cinematográficos tratan el pasado porque, sean cuales sean sus razones —personales, artísticas, políticas, económicas—, así lo han decidido. Lo hacen de la misma manera que los historiadores antes de la actual formación científica. Hoy en día, el historiador trabaja a partir de unas normas científicas, una formación. Los realizadores carecen de esa formación y por tanto se relacionan con el pasado de una forma libre. Pocos, por no decir ninguno, le dedican una pequeña parte de su tiempo a la historia. Lo normal es que a lo largo de toda su carrera sólo realicen uno o dos films históricos (aunque existen algunas figuras que le han dedicado mayor atención como, por ejemplo, Roberto Rossellini, Akira Kurosawa, Masahiro Shinoda, Carlos Diegues, Ousmane Sembene, Carlos Saura y Oliver Stone). La conclusión que debemos extraer es la siguiente: la historia filmada siempre será una reflexión sobre el pasado más personal que la que plantea un trabajo escrito.

La misma naturaleza de la historia en imágenes y la ausencia de supervisión histórica hacen necesario que los estudiosos que se preocupan del conocimiento histórico de la sociedad aprendan a «ver» y «juzgar» un film, a mediar entre el mundo histórico del director de cine y el académico. Ello implica que los historiadores tendrán que reconsiderar los patrones de la historia o aprender a establecer un equilibrio entre nuestras normas y las de los realizadores. Tendremos que adaptarnos a los usos cinematográficos para poder juzgar y señalar qué puede enseñar un film sobre el pasado. El mundo cinematográfico no hará una adaptación semejante, porque no tiene un especial interés en la historia (con la excepción de algunos directores). La mayor esperanza que podemos abrigar los estudiosos es que algunos directores continúen creando films que contribuyan a la comprensión de los hechos históricos.

Entre los diversos aspectos que debemos tener en cuenta para aprender a juzgar un film histórico, ninguno es tan importante como el de la invención. Es el punto central, la clave para entender la historia como relato filmado y, por ello, el más controvertido. De hecho, es el que separa más al cine histórico de los ensayos, que, en principio, evitan la ficción (aunque aceptan la ficción principal que supone considerar que la gente, los movimientos y las naciones viven hechos con un desarrollo lineal y moral). Si podemos encontrar un mecanismo que nos permita aceptar y juzgar las invenciones que todo film comporta, entonces podremos aceptar las alteraciones menores —omisiones y combinación de distintos episodios— que hacen que la historia en imágenes sea tan diferente de la impresa en textos.

La historia como relato dramático en imágenes se apoya en la invención tanto de pequeños detalles como de hechos importantes. Repetimos en algo tan simple como es el mobiliario de la habitación de un personaje histórico —Robert Gould Shaw— el protagonista de *Tiempos de gloria*, coronel del 54 regimiento de tropas de color de Massachusetts durante la Guerra Civil norteamericana, o en el entrenamiento de los voluntarios que sirvieron bajo sus órdenes o la reconstrucción de las batallas en las que participaron. Tanto el mobiliario como otros elementos son representaciones aproximadas. Lo que nos dicen es: «así, más o menos, era una habitación en 1862; éstos eran los objetos que debía haber en la habitación; así es como debía ser el entrenamiento de los soldados y las batallas en las que participaron necesitada que parece a las que mostramos». La conclusión es que la secuencia coherente y continua siempre implicará grandes dosis de invención en los films históricos.

Lo mismo sucede con los protagonistas: todas las películas incluirán personajes ficticios o inventarán elementos de su carácter. El simple hecho de que un actor sea otra persona ya es una ficción. Si el personaje es «histórico», el film realista intenta algo imposible: «así es cómo esta persona era, se movía y hablaba». Si el personaje del film aparece para simbolizar un grupo histórico (un trabajador durante una huelga, un comerciante durante una revolución, un soldado raso en una batalla) la ficción es doble: «así es cómo este tipo de persona (que nosotros hemos creado) era, se movía y hablaba». Obviamente una idea aproximada de cómo esos personajes o grupos históricos actuaban, se movían, hablaban y pensaban.

Igual ocurre con los hechos: aquí la invención es inevitable para mantener la intensidad del relato y simplificar la complejidad en una estructura dramática que encaje en los límites del tiempo fílmico. Esto conlleva el uso de mecanismos narrativos: la condensación y la alteración de hechos y la metáfora.

Veamos un ejemplo: cuando a Robert Gould Shaw se le propuso mandar el 54 regimiento, estaba en Maryland y rechazó dicho ofrecimiento por carta. Unos días más tarde, cambió de opinión y aceptó el puesto. Para mostrar el conflicto personal del personaje y el cambio de decisión en un contexto dramático, *Tiempos de gloria* comprime las dudas de Shaw en una sola escena durante una fiesta en Boston. El actor, Mathew Broderick, usa la expresión facial y el lenguaje corporal para mostrar el conflicto interno de Shaw. Cuando el gobernador de Massachusetts le ofrece el puesto, no se compromete y se excusa. En la escena siguiente, otro oficial, una especie de *alter ego* del personaje, expresa en voz alta las propias dudas de Shaw por las dificultades que entraña la jefatura del regimiento. La cámara, centrada en Broderick, nos muestra cómo toma éste su difícil decisión, fruto del triunfo de sus convicciones personales frente al temor ante las dificultades. Toda esta secuencia, al igual que su *alter ego*, es inventada, pero es una invención que únicamente altera y comprime el espíritu de unos hechos, documentados, en una forma dramática. En esta escena, el film no reconstruye una verdad, sino que recrea otra nueva.

La diferencia entre la historia y la ficción es que ambas narran relatos, pero el de la primera es veraz. La pregunta que se impone es ¿se ha de filmar una verdad «literal», una copia exacta de lo que ocurrió en el pasado? Respuesta: en el cine no es posible. Y en el mundo de la palabra, ¿es posible la verdad literal? Tampoco. La explicación de una batalla, de una huelga o de una revolución difícilmente puede describir con toda exactitud los hechos tal y como sucedieron. Y aquí aparece la convención, la ficción, que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles, de cientos de miles e, incluso, de millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados. A este tipo de convención también la podemos llamar condensación.

¿Pero existe alguna diferencia entre condensación e invención, entre crear un personaje o un episodio y condensar los acontecimientos? ¿No es desvirtuar la «historia»? En la pantalla, no. En la pantalla, la historia debe ser ficticia para ser veraz.

¿Por qué? Porque la «literalidad» fílmica no existe. Por supuesto que una película puede mostrarnos el aspecto superficial del pasado, pero nunca podrá mostrarnos exactamente los hechos que sucedieron en él. Nunca podrá mostrarnos una réplica milimétrica de lo que sucedió (si es que alguna vez llegamos a saberlo). Claro que la reconstrucción debe basarse en lo que sucedió, pero la reconstrucción nunca será literal. Ni en la pantalla, ni en el libro.

La palabra funciona de forma distinta de como lo hace la imagen. La palabra puede proporcionar gran cantidad de información en un espacio pequeño, es capaz de generalizar y crear grandes abstracciones—revolución, evolución y progreso— que no existen, por lo menos nos referimos al pasado de forma literal, sino simbólicamente. El cine, con su necesidad de imágenes, no puede establecer afirmaciones generales sobre la revolución o el progreso. El cine debe resumir, generalizar y simbolizar con imágenes. Lo más que podemos esperar es que el conocimiento histórico sea resumido mediante invenciones e imágenes apropiadas. Las generalizaciones fílmicas se logran mediante la condensación, la síntesis y la simbolización. Es tarea del historiador aprender a «leer» el lenguaje fílmico.

Parece claro que debemos tener nuevas ópticas, pero ¿cuáles? Para empezar debemos aceptar que el film no puede ser concebido como una ventana abierta al pasado. Lo que vemos en la pantalla sólo puede sugiere lo que ocurrió, no lo describe. Esto significa que necesitamos aprender a juzgar los mecanismos mediante los cuales el cine resume la amplia información de referencia o recoge simbólicamente aspectos complejos que de otra forma no podrían ser verificados en imágenes. Procede reconocer entonces que un largometraje siempre incluirá en la medida en que simbolizan, o condensan conocimientos, en la medida en que nos ofrecen una visión de conjunto del pasado verificado, documentable y razonablemente sostenible.

¿Y cómo lo sabremos? Por el discurso histórico al uso y los textos consagrados. Dicho de otro modo, el cine «histórico», como cualquier relato escrito, gráfico u oral, debe insertarse en el conocimiento del tema, puntos discutibles incluidos, preexistente. Para ser considerado «histórico», un film debe ocuparse, abierta o indirectamente, de los temas, las ideas y los razonamientos del discurso histórico. Por tanto, es obligado rechazar aquellos largometrajes que utilizan el pasado como un decorado más o menos exótico o lejano para narrar aventu-

ras y amores. Al igual que ocurre con los libros, en el film histórico no cabe la ingenuidad histórica, la ignorancia de los hechos e interpretaciones acreditados por diversas fuentes, no cabe la inventiva caprichosa. Como cualquier otro trabajo acerca del pasado, el cine histórico debe incardinarse en el *corpus* de los conocimientos sobre el tema histórico del que se trate y en el actual debate a propósito de la importancia y el significado del pasado.

Invencción falsal/invencción verdadera

Comparemos dos films que utilizan libremente la inventiva en su descripción de hechos históricos. *Arde Mississippi*, que crea invenciones «falsas» (las que ignoran el discurso histórico) y *Tiempos de gloria*, que crea invenciones «verdaderas» (las que se insertan en el discurso histórico).

Arde Mississippi (dir. Alan Parker, 1988) pretende describir el «Verano de la libertad» de 1964, tras la muerte de tres defensores de los derechos civiles, dos negros y un blanco. Centrando la trama en dos agentes del FBI, el film margina a los negros e insiste en que, aunque víctimas del racismo, no eran los protagonistas en la lucha por la igualdad electoral. El mensaje que transmite la película es que el gobierno pro-tegía a los afroamericanos y que jugó un papel destacado en la consecución de sus derechos. Esta idea es del todo falsa. El film ignora delirantemente casi todos los hechos acreditados por la documentación histórica.⁹ La conclusión básica de aquel verano, como lo han demostrado historiadores responsables, no es únicamente que los negros estaban oprimidos, sino que trataban de aliviar su situación de forma colectiva. Éste es el tema que el film ignora conscientemente. Al centrarse en la acción de dos agentes ficticios del FBI, el film crea una invención «falsa» y por lo tanto debe ser juzgado como un mal film histórico. De hecho, al marginar a los afroamericanos en la historia de su lucha contra la opresión, el film refuerza el racismo que parece combatir.

En *Tiempos de gloria* (dir. Edward Zwick, 1989) encontramos tanta inventiva como en *Arde Mississippi*, pero en este caso las invenciones no se oponen a nuestro conocimiento histórico sobre el tema del film: la historia del 54 regimiento de Massachusetts a las órdenes de Robert Gould Shaw y por sus implicaciones, la historia de los voluntarios de

9. Entre los libros sobre el «Verano de la libertad» en Mississippi destacan: Doug McAdam, *Freedom Summer*, Oxford University Press, Nueva York (1988); y Mary A. Rothchild, *A Case of Black and White: Northern Volunteers and the Southern Freedom Summer, 1964-1965*, Greenwood Press, Westport, Connecticut (1982). Un trabajo más antiguo, pero que continúa teniendo validez es el de Len Holt, *The Summer That Didn't End*, Morrow, Nueva York (1965).

color en la Guerra Civil norteamericana. Veamos algunos de los procedimientos seguidos en la cinta de Zwick:

1. *Alteración de hechos.* La mayoría de los soldados del 54 regimiento no eran, como aparece en el film, antiguos esclavos sino hombres libres. Esta modificación de la realidad se justifica porque se quiere mostrar no tanto la situación concreta del 54 regimiento sino la de la mayoría de los voluntarios afroamericanos de la guerra que fueron liberados durante la misma.

2. *Condensación.* En vez de crear personajes basados en documentos de diferentes regimientos, el film se centra en cuatro soldados de color que representan estereotipos: el campesino, el adulto prudente, el radical y el intelectual del Norte. La razón filmica es obvia: estos personajes ofrecen muchas posibilidades para crear tensiones y conflictos. La razón histórica es que los cuatro representan puntos de vista y actitudes de la minoría negra de la época frente a la Guerra Civil y permiten suscitar temas que no son sólo «históricos» sino que implican una interpretación del pasado y del presente.

3. *Invencción.* Aunque no existe ningún documento que lo pruebe, el intendente de la división a la que pertenece el 54 regimiento se niega en el film a facilitar botas para las tropas negras. La razón que aduce es que el regimiento no va a entrar en combate, pero la real es que no cree que los afroamericanos sean capaces de luchar y además le disgusta la idea. Este incidente es una manera de mostrar en imágenes el racismo que los soldados negros tuvieron que soportar de las gentes del Norte. Otra manera podía haber sido filmar las manifestaciones contra los negros que tuvieron lugar en Nueva York, pero esto podía haber roto el ritmo y la intensidad del film y no hubiera tenido nada que ver con sus protagonistas. El incidente de las botas pudo haber ocurrido perfectamente. Estamos ante la invención de una verdad.

4. *Metáfora.* Robert Gould Shaw aparece en una secuencia montando a caballo y cargando con su sable contra sandías fijadas en estacas. ¿Se entrenaba realmente así Shaw? ¿Importa? El significado de la metáfora es obvio y su utilización no es casual.*

Pregunta: ¿que el protagonista del film sea un blanco no se opone a la realidad histórica? Respuesta: no, ofrece una realidad más amplia. Incluso admitiendo que el protagonista fuera blanco única-

* La sandía es una imagen racista que representa a los negros. Tradicionalmente se suponía que a los afroamericanos les gustaba la sandía con locura y en muchos dibujos animados (como mínimo hasta los sesenta) aparecen comiendo enormes tajadas con toda la cara manchada. Al cargar contra las sandías, el oficial está rompiendo en pedazos el estereotipo. (V. del I)

mente por motivos comerciales (como a buen seguro sucedió), el film proporciona otra explicación. Durante todo el film vemos y oímos a Robert Gould Shaw (en voz en *off* y leyendo pasajes de las cartas del personaje histórico) afirmando que aunque admira a los hombres a sus órdenes, no puede entender su cultura. La conclusión es clara: nosotros tampoco los entenderemos. En otras palabras, los espectadores, al igual que Shaw, permaneceremos al margen de la experiencia que estamos viendo. Lo cual es sugerir que el film sólo puede aproximarse al pasado. No entendemos la vida de los soldados porque somos y seremos espectadores distantes de un tiempo ido que quizá vislumbremos pero nunca entenderemos.

Por todos estos procedimientos, *Tiempos de gloria* no contradice nuestro conocimiento histórico, lo que sabemos sobre la experiencia de los hombres del 54 regimiento: sus actividades militares, sus actitudes y las que tuvieron otros ante ellos.¹⁰ Simultáneamente, el film amplía nuestro conocimiento sobre esos voluntarios a través de la sensación de inmediatez mediante la brillante exposición de los sentimientos y de la experiencia colectiva que consigue la película.

Ver, oír y sentir los peligros de las batallas de la Guerra Civil en la pantalla, por ejemplo, ayuda a apreciar y entender el valor mejor de lo que es dable por medio de los libros.¹¹

No hay duda de que *Tiempos de gloria* simplifica, generaliza y cae en los estereotipos. Pero no muestra nada que contradiga la «verdad» del 54 regimiento o de otras unidades de soldados negros que lucharon con la Unión, unos voluntarios entrenados en condiciones difíciles que dieron sus vidas para alcanzar la igualdad de todos los hombres y el orgullo de pertenecer a su raza.

Sólo hay un pero a la película: el mensaje moralista. Cuando los cuerpos del oficial blanco y el de uno de sus soldados negros (el más airado, el que más desconfía de los blancos, el que se niega a llevar la bandera de la Unión y el que ha sido azotado por el propio oficial) caen en una zanja juntos y casi abrazados, parece que se nos quiere transmitir la idea de que la Guerra Civil y la Lucha del 54 regimiento solucionaron el problema del racismo en Estados Unidos. Hubiera sido mucho más interesante, y mucho más real, una imagen que sugiriera que los problemas de convivencia entre las razas continúan siendo el eje central del devenir de Norteamérica.

10. Para conocer la historia del 54 regimiento véase Peter Burchard, *One Gallant Rush: Robert Gould Shaw and His Brave Black Regiment*, St. Martin's Press, Nueva York (1965).

11. James McPherson, «The Glory Story», *New Republic*, 202 (1990), pp. 22-27.

Un nuevo tipo de historia

De todos los elementos necesarios para crear un film histórico, la ficción o la invención es el más problemático (por lo menos para los historiadores). Aceptar la invención es, por supuesto, cambiar significativamente nuestra manera de entender la historia. Significa redefinir uno de los elementos básicos de la historia escrita: su aspecto documental o empírico. Tomarnos seriamente el cine histórico implícitamente acepta que la base empírica es sólo una manera de acercarnos al significado del pasado.

Aceptar los cambios que los films tradicionales proponen no significa romper con la verdad histórica, sino aceptar otras maneras de relacionarnos con el pasado, otra forma de enfocar la reflexión sobre de dónde venimos, adónde vamos y quiénes somos. El cine ni reemplaza la historia como disciplina ni la complementa. El cine es colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral.

Porque después de todo, ¿cuáles son las alternativas? ¿Defender las ideas de Gottschalk? ¿Insistir en que los historiadores empiecen a hacer films absolutamente fieles al pasado, veraces? Esto es imposible no sólo por razones económicas, sino porque cuando los historiadores realizan films «fieles» (el ya citado *The Adams Chronicles*, por ejemplo) tienden a ser aburridos, tanto desde el punto de vista histórico como cinematográfico, ya que no son capaces de extraer todo el poder visual y dramático del medio.

Una segunda alternativa: la historia como experimentación. Pero recordemos que cualquier nuevo enfoque histórico que nos puedan proporcionar los films experimentales debe ser capaz de atraer a un buen número de espectadores. La última alternativa: ignorar las películas como trabajos históricos, descartarlas. Esto significaría entregar el control del conocimiento histórico de la mayoría de la gente a otro colectivo, entre los que hay quienes sólo quieren sacar provecho. Pero aún, nos estaríamos privando de la posibilidad de usar este medio tan eficaz para interpretar el pasado.

Ha llegado el momento de que el historiador acepte que el cine histórico tradicional es una forma de historia, que como todas, tiene unos límites y unas normas. Al ser diferente de la historia escrita, el mundo histórico paralelo al recreado por la historia escrita y la oral,

la exacta apreciación de la explicación del pasado que proporciona aún no puede realizarse.

Debemos empezar a pensar en la historia filmada como un modo de acercarnos al pasado a semejanza de formas pretéritas, un modo similar al de la historia oral, a la historia narrada por los poetas o fabulistas. Quizá el cine sea el equivalente posliterario de las fórmulas preliterarias de entender y explicar el pasado, aquellas fórmulas en que el cientifismo y la precisión documental no se tenían en cuenta, fórmulas en las que el dato era menos importante que el sonido de una voz, el ritmo de una frase o la magia de las palabras. Uno puede vivir sensaciones estéticas semejantes en un film, cuando objetos y escenas son incluidos simplemente por su apariencia, por el placer visual que proporcionan. Estos elementos menoscaban la importancia de lo documentado, pero también añaden «algo», por más que aún no sepamos evaluar ese «algo».

Aunque obvia, la diferencia entre el presente y el mundo preliterario debe ser recordada: la literatura ha intervenido. Así pues, por poética o expresiva que pueda ser, la historia en imágenes nace y se desarrolla en un mundo en el que la historia documentada y «científica» hace tiempo que reina, una historia en la que el cuidado por el detalle y el rigor de los hechos posee su propia tradición legitimadora. Esta tradición, en el fondo, sitúa la historia en imágenes en un nuevo marco de referencia, ya que limita lo que puede inventarse y exponerse. Para ser tomado en serio, el cine histórico no debe transgredir o desdeñar todos los conocimientos e ideas que tenemos del pasado. Todos los cambios y ficciones deben incardinarse en el *corpus* de conocimientos históricos. Todos los cambios respecto de lo documentado deben ser concordantes con los hechos e interpretaciones acreditados por la historia escrita.

SEGUNDA PARTE

FILMS HISTÓRICOS