

FOTOGRAMAS DE PAPEL Y LIBROS DE CELULOIDE: EL CINE Y LOS HISTORIADORES. ALGUNAS CONSIDERACIONES

Julio Montero
Universidad Complutense

Muchos historiadores piensan que las películas son inexactas, distorsionan los hechos, mezclan ficción y realidad, trivializan y dan aire romántico a personas, movimientos y procesos... En fin, falsifican la historia. No mencionan otra cuestión subyacente: quitan a los historiadores autoridad. Es como si el pasado quedara a merced de otros... sin dueño.

A pesar de esta actitud, el cine invade lentamente las clases de historia. Incluso algunos historiadores se han incorporado a actividades relacionadas con la producción de películas, sobre todo en documentales. También dirigen y realizan investigaciones y ensayos sobre cine en los departamentos de historia, artículos sobre películas concretas en algunas revistas históricas —primero de divulgación y luego académicas—, proyección de películas en congresos de historiadores, literatura sobre uso didáctico del cine, etc.

En resumen, los historiadores han comenzado a tomarse en serio el cine. Sus trabajos siguen, por ahora, dos enfoques principales. Uno, sostiene que las películas reflejan preocupaciones sociales, culturales y políticas de la época en que se produjeron. Desde este punto de vista *Rocky* podría suponer, entre otras cosas, la pervivencia del sueño americano de que cualquiera que tenga condiciones y trabajo duro puede llegar a triunfar. En este sentido, cualquier película podría situarse históricamente y sería, a la vez, una verdadera fuente histórica. Es verdad, pero también ocurre eso con la literatura, la pintura, la escultura, etc. Más aún: lo mismo puede decirse de la historiografía.

Otra línea trata de establecer qué grado de fiabilidad tienen las películas en cuanto a los hechos y en cuanto a las explicaciones. Desde

ahí suele pasarse a una valoración de los elementos —políticos, culturales, ideológicos, sociales, etc.— que han dado lugar a las opciones asumidas por las películas que se analizan.

1. Un punto de partida realista

Aquí se emplea el término historiador profesional para designar a aquellas personas que realizaron estudios de historia de nivel universitario y que se ganan la vida investigando o explicando esta materia en secundaria o en los centros de enseñanza superior. Este conjunto de personas *viven* de la historia en sentido riguroso, aunque quepan algunas excepciones. Constituyen, además, una comunidad, en cierta medida, académica y, en buena parte, profesional y sentimental. La historia es para ellos —para nosotros— algo propio. Tanto que no dudan en calificar de advenedizos a quienes ajenos a esta comunidad publican sobre temas históricos, bien como divulgadores, bien como investigadores.

1.1. *Los historiadores profesionales y los realizadores de películas históricas*

El historiador profesional es el consumidor principal de las publicaciones históricas, al menos en España. Quizá sea éste uno de los motivos de las reducidas tiradas —salvo excepciones— de este tipo de libros. Sólo cuando un título desborda el interés —los intereses— del reducido círculo de los historiadores profesionales llega a ser popular. Con frecuencia, estos éxitos de ventas se deben a plumas extranjeras y no siempre se les podría llamar historiadores profesionales, en el sentido estricto que aquí se ha definido.

En España, la intensidad de los fenómenos asociativos sirve para dar idea de la vitalidad de un grupo. En este sentido, el conjunto de los historiadores profesionales muestra un grado alto de actividad y de sentido corporativo. Hay asociaciones de historiadores por épocas, quizá la más numerosa sea la de los especialistas en contemporánea. También por especialidades: historia social, historia económica, historia de la comunicación, historia del cine se mueven en el orden de los centenares de miembros cada una... Igualmente existen otras de carácter regional, por ejemplo la andaluza Hespérides cuenta con varios miles de miembros.

Eso por lo que se refiere a la iniciativa civil. Luego, están las organizaciones institucionales de carácter histórico: en organismos públicos de nivel estatal, autonómico, provincial y local. Sin contar fundaciones, institutos y otros más que dependen, más o menos, de organismos, partidos, sindicatos, diócesis... Todo ello manifiesta el interés de estas instancias —sociales, políticas, culturales, eclesiásticas— por la historia y por los historiadores.

En resumen, los historiadores profesionales son un grupo bien identificado, con vitalidad y un fuerte sentimiento de constituir una cierta unidad; una *unidad cierta*, si se me permite jugar con las palabras. Existen entre ellos divergencias de orientación ideológica, que coinciden —con alguna frecuencia, pero con flexibilidad— con vinculaciones metodológicas, enfoques específicos en las investigaciones, e indudables coincidencias en los resultados, dentro de lo que cada orientación considera, de manera paladina o en sus círculos internos, *políticamente correcto*. Su forma de vida directa e inmediata es investigar o enseñar historia, o ambas a la vez, como ocurre con relativa frecuencia.

Un panorama bien distinto presenta el amplio mundo de las gentes del cine. La historia no constituye aquí, de ordinario, una preocupación fundamental. Directores, guionistas y productores —por limitarme a los tres oficios de los que suelen surgir los temas argumentales para las películas— constituyen un conjunto notablemente más deslavazado en la práctica que el de los historiadores profesionales. La misma manera de organizar la producción cinematográfica es bien diversa y fluida. Aunque existan afinidades indudables son gentes que se unen por una temporada para realizar un film. Normalmente no continúan juntos en las películas siguientes de cada uno y su colaboración es muy puntual: el tiempo estrictamente necesario para cumplir con sus tareas, que muy raramente —salvo director y productor— implica estar desde el comienzo hasta el final. Eso es en el caso de que se pueda hablar de comienzo en la realización de una película.

El interés de este grupo —que son los que hacen las películas, no se olvide— por la historia es tan puntual y circunstancial que ni siquiera puede hablarse propiamente de género histórico. El simple repaso de los más aceptados para constituir con su suma un *género histórico* haría enrojecer de vergüenza: *biopic*, western, peplum, bélico, etc. Tan es así —el escaso y puntual interés de los cineastas por la historia— que no puede hablarse de directores especializados en películas históricas.

Estas consideraciones ayudan a entender que el interés que guionistas, directores y productores tienen por la historia es meramente cir-

cunstancial. Con todo, conviene recordar que son pocos los directores de cine maduros que no han hecho alguna película histórica a lo largo de su carrera profesional. Estas aportaciones acaban sumando —sin contar las de género señaladas arriba que raramente pueden considerarse históricas— un conjunto de filmes bastante numeroso.

1.2. *La incidencia de la televisión y las audiencias millonarias*

Con todo, la importancia de las películas históricas en la conformación de las concepciones de los no-historiadores sobre episodios, o procesos concretos, sobrepasa los límites de las salas de proyección. Eso no significa que esta primera *ventana* del cine no tenga gran importancia. Lo que ocurre es que la repetición de una película sólo es posible —fuera de las semanas de éxito de los estrenos— mediante otros recursos.

En efecto, las explicaciones cinematográficas de la historia son cada vez más influyentes. Y es que la televisión —las televisiones: abiertas, de pago, por cable, autonómicas, nacionales, internacionales, públicas y privadas—, el vídeo —compra y alquiler— y ahora el DVD —igualmente en compra y alquiler— pueden reproducirlas con bastante frecuencia y con audiencias millonarias. Con frecuencia, la incidencia de estas proyecciones, especialmente en televisión, se acentúa porque suelen estar motivadas por la actualidad circunstancial de una crisis; o coincidir con alguna efeméride, normalmente, sangrante en su sentido más directo.

Por otra parte, la visualización de las películas en televisión, vídeo o DVD, tiene lugar en el ámbito de la normalidad de los espectadores. En su propia casa, en la cotidianeidad más estricta, en lo que conforma sus rutinas habituales; porque raramente una película constituye estrictamente un acontecimiento extraordinario en el sentido en que lo es un partido de fútbol internacional u otro evento de actualidad. En resumen: la explicación que ofrece una película emitida por televisión se inserta en el círculo de la normalidad, de lo aceptado como ámbito de medio cultural e información veraz cotidiano y, por eso, no cuestionado.

El resultado suele ser que la única explicación amplia de un acontecimiento, o proceso histórico, que tiene el gran público —el de los espectadores de televisión— es el que le ofrece una película. Sin embargo, los criterios de selección de las películas en una cadena están muy limitados por los lotes de filmes que se han adquirido ya y por el núme-

ro de pases que establecieron los contratos. El resultado es por tanto —para un historiador profesional— más lamentable, porque las películas ofrecidas raramente son las que mejor describen —si es que existen tales producciones— los procesos históricos *de moda*. Sencillamente, son las únicas disponibles en función del presupuesto e imposiciones de los titulares de derechos que negocian con las cadenas. Tampoco estos últimos tienen, que se sepa, un interés concreto por la historia... y todo eso, además, se acepta sin especiales cuestionamientos por parte de los espectadores.

2. El primer problema: para quién se hacen las películas y para quién se hacen los libros de historia

Esta influencia divulgadora del cine, su capacidad para llegar a las multitudes, está en el origen de un enfrentamiento entre historiadores y cineastas que propiamente no existe. Y no existe porque los cineastas lo ignoran. No acuden a la *lucha*. Cuando los historiadores profesionales comienzan a clamar por los *errores históricos* de una película, normalmente el equipo que la produjo ya está embarcado en la realización de otro proyecto, habitualmente *no-histórico*, y su relación con la ya antigua es de mera promoción comercial. No hay ya posibilidad de arreglar los errores. Incluso, cuando a veces atienden en la prensa esas críticas, todo se inserta más en un refuerzo de la campaña de promoción comercial del film, que en una discusión propiamente historiográfica.

En términos sencillos, podría decirse que la diferencia radical entre los lectores de libros de historia y las audiencias de las películas históricas es que los primeros son bien conocidos y están bien determinados. Los libros de historia están dirigidos —normalmente— a gentes con una cierta formación, cuando no profesionales o especialistas en la materia. Otra posibilidad es el libro de texto dirigido a estudiantes de secundaria o universitarios: también en este caso el público está bastante bien determinado de antemano.

Las películas, también las históricas, tienen otras exigencias respecto a las audiencias: han de llegar a un público necesariamente amplio por imperativos financieros. Esto supone que quienes acuden a las salas carecen normalmente de formación histórica. Acuden a ver estos filmes, normalmente, no por lo que tienen de histórico —de recreación o explicación del pasado— e instructivo, sino porque son un medio de entretenimiento.

2.1. *Los lectores de los libros de historia y las audiencias de las películas (también de las históricas)*

En cualquier caso, tampoco es frecuente que los historiadores reconozcan validez a las críticas que los colegas hacen a las publicaciones con el resultado de sus investigaciones. Un ligero repaso a esta cuestión en la historiografía española de las dos últimas décadas corroboraría, casi de manera absoluta, esta afirmación. No faltan afirmaciones en las que se manifiesta el convencimiento de estar en posesión si no de la verdad —que en historia ya se sabe que es mucho decir—, sí de la única interpretación correcta.

Las descalificaciones se sitúan normalmente no en el orden de la valoración de las fuentes consultadas, tampoco en el de su interpretación o en el de la disputa intelectual. Con alguna frecuencia se defienden, sencillamente, posiciones de carácter ideológico más que de escuela historiográfica. No faltan tampoco las vinculaciones editoriales y con los medios de comunicación. En cualquier caso hay que reconocer que los debates historiográficos —especialmente en historia contemporánea—, cada vez más, se insertan en cuestiones de principios metodológicos y de corrección política. En determinadas áreas, determinados especialistas ignoran de manera sistemática las aportaciones de otros historiadores que investigan en los mismos temas.

Este empeño por constituirse *señores de la historia*, ha llevado a encontrar competidores no sólo entre los colegas, sino quienes provienen de otros campos y ofrecen —sin pedir permiso— sus interpretaciones de la historia. Con frecuencia, en el mundo editorial, son profesionales de la comunicación. Desde los orígenes del cine los cineastas han constituido otra fuente de preocupación para quienes aspiran a explicar la historia a todos.

Para los historiadores profesionales las películas históricas contienen errores de muy diverso calado. Su queja, aunque no se formule así la mayor parte de las veces, se centra en la verosimilitud de estas películas. Quizá no perciban una primera cuestión: la película no está hecha para ellos. Ningún director o guionista pretende recoger las últimas investigaciones históricas al enfrentarse con un conflicto histórico. Normalmente le interesan los aspectos personales, los conflictos y dificultades para las personas. Cuando éstas no son lo suficientemente atractivas el guionista no tiene inconveniente —probablemente se lo exija uno de los tres o cuatro analistas que examinan su trabajo— en añadir personajes o circunstancias que mejoren el ritmo del argumento. Aunque el argumento, en buena parte, coincida con un proceso bien real y suficientemente investigado para los historiadores.

Este punto es muy importante y conviene subrayarlo. Primero, porque ningún historiador —salvo casos excepcionales—, cuando se plantea la publicación de una monografía está pensando en la efectiva distribución y venta de su obra. Eso parece que sólo importa al editor, al que, con frecuencia, se le acusa de moverse exclusivamente por motivos económicos. La novedad de una interpretación, la aparición de nuevas fuentes para abordar un tema ya tratado, la explicación de un proceso histórico nuevo, etc., parecen motivos suficientes para publicar un libro de historia.

En segundo lugar, la comunidad de lectores para este tipo de producciones históricas monográficas —el mercado— es difícil que supere en nuestro país el orden de los centenares. Con libros históricos de divulgación podemos llevar las cifras hasta los millares. En el mercado de los libros de texto de enseñanzas no universitarias, las compras anuales están también en ese orden para la mayoría de las editoriales; aunque tres de ellas pueden alcanzar las decenas —pocas— de millares al año. En el terreno de la novela o del ensayo históricos las cifras son normalmente inferiores. En resumen, los géneros más populares de la literatura histórica son *muy poco populares*. Desde luego están muy lejos de las cifras que reflejan la capacidad de distribución que tiene el cine solamente en salas. En definitiva, los libros de historia suelen tener una capacidad de penetración —en comparación con las películas— bastante limitada.

Por otra parte, y desde el punto de vista de los autores y salvo contadas excepciones, las publicaciones no constituyen la actividad profesional preferente de éstos. Más bien se encuentran ante una necesidad: es el único modo, al menos el más práctico, de dar a conocer sus investigaciones, o de presentar un nuevo enfoque, o hacer una síntesis novedosa. Eso sin contar, con que, a veces, se sucumbe ante la insistencia de un editor que quiere un nuevo libro de texto o aprovechar el prestigio del investigador, normalmente también profesor, para hacer un libro de divulgación histórica sobre algún aspecto que la actualidad ha puesto, repentinamente, *de moda*.

2.2. *Los costos de producción: lo que cuesta hacer libros y lo que cuesta hacer películas, y sus consecuencias*

Las películas históricas, también conviene recordarlo, suelen ser superproducciones. Sus exigencias de inversión son paralelas a la necesidad de hacer enormes recaudaciones. El total de los doctores o licen-

ciados en historia de todo el mundo no justificaría probablemente, ni siquiera, el gasto en pelucas y vestuario. Si, además, incluyen secuencias bélicas o de grandes fastos multitudinarios los costes se disparan.

Como punto de referencia bastará decir que el presupuesto medio de las películas producidas en España en 1999 fue de 273 millones de pesetas¹. Puede afirmarse que es imposible hacer una película histórica por ese precio. Esta cifra marca una primera distinción básica entre libros y películas.

Quienes escriben libros de historia —y supongo que de cualquier otra materia de rango universitario— están acostumbrados a cumplimentar un impreso, mas o menos detallado según las editoriales, en el que se pregunta cual es el mercado posible del libro que se propone editar². No es de extrañar, por tanto, que los productores de una película se pregunten también por su público.

Una inversión del volumen señalado —muy alejado de las grandes producciones históricas norteamericanas— tiene unas exigencias financieras más inmediatas y urgentes que las de cualquier libro. Para recuperar la inversión ha de ser un éxito de taquilla y eso significa que sólo puede ir dirigida al gran público.

La traducción inmediata de esta premisa es que, probablemente, la práctica totalidad de los espectadores tendrá su primera noticia sobre el proceso histórico —y casi seguro que sobre los protagonistas— al ver la película. Con todo, los historiadores profesionales, aunque no especialistas, deberían preguntarse qué compañeros de profesión en nuestro país sabían situar cronológicamente al escocés Wallace antes de ver *Braveheart*; o al Coronel Shaw y el papel del 54.º regimiento afroamericano en la Guerra de Secesión norteamericana antes de asistir a *Tiempos de Gloria* (Edward Zwick, 1989).

El papel divulgador del cine histórico no sólo afecta al gran público: también los historiadores profesionales —en una época de especialización— acaban aprendiendo, aunque les pese, cosas de historia en el cine. Quizá su preocupación sea, precisamente, su incapacidad para distinguir ficción de realidad en unos temas o cortes cronológicos de los que sólo conocen aspectos generales. El inconveniente para ellos es que el cine es ferozmente concreto: no hay procesos. Presenta personajes, sean reales o ficticios.

¹ ÁLVAREZ MOZONCILLO, J. M.: «El cine español de 1999», *Academia. Revista del Cine Español*, Núm. 27, Invierno 2000, pp. 121 y ss.

² Un libro convencional en formato similar al clásico cuarto y de unas 250 páginas queda perfectamente amortizado con unos 400 ejemplares vendidos.

Sin perder la línea argumentativa inicial de este epígrafe —el cine histórico no está hecho para historiadores— es preciso establecer otra de mayor interés específico. La verosimilitud de una película histórica puede *hacer agua* entre los historiadores y, sin embargo, *funcionar bien* para el gran público. Por ahora bastará con ceñirnos a las exigencias financieras, aunque la mayor parte de las veces sea el desarrollo narrativo del guión el que imponga más restricciones a la *realidad* de una película histórica.

Algunos ejemplos pueden ayudar a explicar esta cuestión. En un coloquio sobre la Guerra civil un catedrático de historia contemporánea —especialista destacado en la materia— declaró que una determinada película —*Tierra y Libertad* (Ken Loach, 1995)— le resultaba inverosímil por motivos muy variados; pero sobre todo era incapaz de soportar un hecho: en el film los anarquistas cantaban la versión comunista de la *Internacional*. Dicho en términos cinematográficos, la verosimilitud de la producción se había roto en ese momento. Imposible aceptar lo que viniera después: todo le sonaba a falso. El auditorio estaba constituido mayoritariamente por historiadores profesionales.

Inmediatamente se organizó una encuesta improvisada: solo cinco del casi centenar de asistentes sabía que hubiera dos versiones de la *Internacional*. Similares objeciones he podido escuchar: vehículos, armas y vestuario que aparecen en la película fuera de la fecha de la acción, frases imposibles de pronunciar en aquellos tiempos, aunque luego se hicieran populares para referirse a ellos, etc.

Por el contrario, algunos directores de cine han tenido que adoptar decisiones que hicieran más comprensible su película y la historia misma a costa de suprimir un detalle fruto de la investigación del equipo de realización. En concreto, Pilar Miró me refirió cómo se vio obligada a suprimir un detalle que quería haber incluido en *El perro del hortelano*. Las mujeres de alta posición social —como la protagonista de la película— solían mantener barro cocido en la boca en la creencia de que venía bien para su dentadura. La general ignorancia de este aspecto obligaba a explicar tan *extraña* conducta. Misión casi imposible en una película que mantenía el texto en verso del clásico original. Y es que pocos historiadores de la edad moderna podrían haber apreciado este detalle de exactitud —que no verosimilitud— en la reconstrucción de ambiente.

Otras veces son lugares comunes en la actualidad sobre el pasado los que exigen algunas referencias en las películas, para hacerlas más verosímiles ante el público que las conoce. Por ejemplo, ningún ilustrado español pronunció la conocida frase: *todo para el pueblo, pero sin*

el pueblo. Sin embargo, ha pasado por generaciones como resumen de la actitud de los hombres de las luces; por cierto, *divulgada* por historiadores profesionales. Para una directora de cine fue un recurso para sintetizar otras explicaciones sencillamente imposibles de hacer con imágenes y con los recursos de producción disponibles en aquel momento.

3. La historia como conocimiento y explicación rigurosa del pasado. Los modos de expresarla

Los resultados de la investigación histórica se dan a conocer normalmente mediante publicaciones. Unas veces son revistas especializadas, otras ediciones de actas de congresos y reuniones. También en libros. Estas modalidades no agotan el conjunto de la historiografía editada. Una buena parte de los títulos lo conforman libros de divulgación variados: para público en general y para alumnos de diversos niveles. No faltan tampoco géneros mixtos: novelas históricas de corte clásico, mezclas de narraciones que combinan ficción con realidad, por no hablar de las diversas formas de lo que podríamos denominar *historia-ficción*, que abarcan desde el qué hubiera ocurrido si tal hecho no se hubiera producido, hasta el simple dislate imaginativo. En el primer caso pueden mantenerse la lógica y —en parte— algunos de los procedimientos habituales de la historiografía. El segundo supuesto suele combinar el ensayo como *envoltorio literario*, la falta de lecturas y la ausencia casi absoluta de rigor como estructura. Es preciso subrayar que casi nunca están escritos por historiadores profesionales y que este hecho se nota mucho.

El cine, cada vez con más frecuencia y sobre todo desde la pequeña pantalla, ha asumido también la tarea de divulgar la historia mediante documentales. Con frecuencia los temas bélicos son los protagonistas principales; pero no faltan otros. Las biografías ocupan un lugar destacado también. Incluso se han creado programas de televisión de divulgación histórica con muy distinta suerte de audiencias y formatos variados. Se emiten al menos en Estados Unidos, Alemania, Francia y Gran Bretaña. Existe, al menos, un canal histórico temático y algunas cadenas han hecho famosos sus documentales de esta clase.

El carácter predominantemente divulgativo de estas producciones no impide que algunos de ellos hagan aportaciones reales de investigación; aunque con frecuencia se sitúan en el descubrimiento y muestra de nuevas fuentes audiovisuales. En términos generales, los historiado-

res no suelen criticar los documentales históricos. Quizá uno de los motivos sea que ellos son los protagonistas más destacados: asesoran a los cineastas; orientan sobre las fuentes no audiovisuales, y a veces también sobre éstas; aparecen en pantalla respondiendo a las preguntas de los realizadores; colaboran con frecuencia en la redacción del guión...

Otro elemento que facilita la asimilación del documental como género aceptable para los historiadores profesionales está relacionado con las similitudes formales que presentan, algunos de ellos, con los libros. Efectivamente, con frecuencia, los bajos presupuestos para las series documentales, incluidas las históricas, convierten a éstas en una narración oral —trasunto de la lectura de un libro— ilustrada con imágenes de archivo. Con frecuencia, la narración está escrita por un historiador que, probablemente, asimile las notas a pie de página —los argumentos demostrativos de sus afirmaciones— con el material audiovisual de archivo. El resultado desde el punto de vista cinematográfico es paupérrimo: aburrido —cuando no pedante—, dogmático, generalista, con un tono entre didáctico y manipulador... Algunas veces, las entrevistas a expertos —historiadores naturalmente— y a testigos de los acontecimientos —cuando lo permite la cronología— alivian, sólo en parte, estos defectos.

Por lo que se refiere al cine de ficción las cosas son bien distintas. Las películas históricas causan enorme desconfianza a los historiadores en general. No suelen conformarse con que algún compañero de profesión, por muy destacado que sea en la especialidad precisa que trata el film, trabaje —y así lo acrediten los títulos correspondientes— como asesor de productores, guionistas y director.

El escollo de estas producciones cinematográficas es que están más cerca de las actividades creativas y de entretenimiento que de las científicas. Suelo hacerme la consideración de que Mnemósine, la memoria, la madre de las musas, tuvo nueve hijas. Entre ellas la poesía épica y la intimista; la música y la tragedia; la danza y la comedia, también la astronomía y la historia. La primera consideración que sugiere esta evocación es que la historia no puede pretender el monopolio de la memoria colectiva de las sociedades.

Nuestra experiencia personal muestra hasta qué punto no se da esta circunstancia en nuestras vidas. Aunque este argumento no sea consistente hay que reconocer que ningún historiador ha mostrado que la historia haya matado a sus hermanas. El propio trabajo de éstos manifiesta progresivamente que la memoria es algo más que la historia: al menos, así puede entenderse el empeño constante de ésta en abrir nuevos cami-

nos, abarcar nuevos campos, enfocar con diversas perspectivas el pasado de los hombres, inventar metodologías, etc.

Una segunda consideración a propósito de Mnemósine es que el cine no aparece en la relación de sus hijas. Podría admitirse, sin embargo, que nuevos tiempos exigen nuevas musas. Mnemósine no tiene por qué dejar de ser fecunda. En el peor de los casos, la imagen mixta del cine — arte, medio de comunicación, marketing, industria, etc. — puede hablarnos de una segunda generación de producciones, en las que tecnología y entretenimiento hacen su aportación al proceso creativo y estético.

Esta consideración creativa, artística, del cine, es un llamamiento a respetar su naturaleza sin disminuir su importancia para la divulgación histórica. Aquí vendrá bien recordar que ningún historiador niega a Goya su capacidad de reflejar, con brutal realismo, en dos cuadros, los sucesos de Madrid en las jornadas del 2 y 3 de mayo de 1808: *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos en el monte de La Moncloa*. Sí sabemos que se realizaron en 1815: siete años después de los acontecimientos. De *los fusilamientos* hay apuntes anteriores de dos grupos de muertos y de la figura central. No tienen por qué referirse al hecho en sí: podrían estar tomados de otras experiencias durante el mismo conflicto, por ejemplo, y luego unirse en la memoria del artista para reflejar bien un hecho — los fusilamientos mismos de La Moncloa —, aunque sin reproducirlo.

De *la carga* no conozco apuntes previos. En cualquier caso es bastante improbable que Goya fuera testigo directo de ninguno de los dos sucesos, aunque estaba en Madrid en aquellas fechas. Y por encima de todas estas consideraciones, ambas pinturas constituyen la imagen más difundida de la Guerra de la Independencia. Podría afirmarse que la ficción pictórica ha pervivido más eficazmente que la científica más rigurosa que pudiera elaborarse. Eso en el supuesto de que la científica fuera más cierta, en el sentido de que recogiera más exactamente las circunstancias singulares de estos procesos.

3.1. *Algunos paralelismos generales y externos entre el cine y los libros de historia. Cuando una imagen vale más que mil palabras*

Los testimonios de las gentes que asistieron a las primeras proyecciones cinematográficas coinciden en una impresión común: se encontraban ante la realidad de la vida, ante el movimiento. Esta primordial afirmación testimonial estableció, sin que los circunstanciales testigos

lo percibieran de manera clara, la primigenia relación entre historia y cine. En efecto poco después algún *adelantado* proponía la creación de archivos cinematográficos específicos para utilidad y uso fundamental de historiadores³.

Estas primeras afirmaciones suponen una manera concreta de entender la historia, más modestamente de lo que era nuestra *ciencia* en plena edad del positivismo. Si la historia se entendía, en esa época y en ese contexto intelectual, como reconstrucción del pasado es evidente que la consideración del cine como fuente establecía un manifiesto paralelismo entre éste y la realidad.

Esto obliga a hacer una consideración. Es significativo que nadie se planteara que unas fuentes *escritas* en cine —en imágenes en movimiento— posibilitaran escribir una historia en el mismo lenguaje: en el cinematográfico⁴. Esta ausencia muestra hasta qué punto el cine se consideraba inadecuado para transmitir conocimientos científicos. No deja de ser una ironía, porque el primer uso que se pretendió dar al cine, por sus inventores franceses al menos, fue precisamente el de auxiliar de la ciencia.

La imagen quedó al margen de la expresión de resultados científicos. Se situó en un ámbito próximo a las fuentes orales y al uso científico de la expresión oral. Respecto a las primeras, su incorporación al elenco reconocido y aceptado como fuentes es aún muy reciente, y en medio de una insistencia poco habitual respecto a sus limitaciones y prudencia en el uso. La expresión oral de resultados científicos es poco frecuente. La argumentación habitual sostiene que hay unos cauces reconocidos para hacer llegar a la comunidad científica determinados hallazgos y conclusiones y que estas formalidades incluyen el lenguaje escrito como vehículo de comunicación⁵.

³ Eso proponía en una época bien temprana MATUSZEWSKI, B.: «Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique», *Le Figaro* 25.III.1898 (cit. por FERRO, M.: *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995).

⁴ En realidad sí lo hizo David W. Griffith desde la orilla de los cineastas: «Llegará un momento en que a los niños en las escuelas se les enseñe prácticamente todo a través de las películas. Nunca más se verán obligados a leer libros de Historia» (cit. por CAPARRÓS, J. M.: «El cine como documento histórico» en PAZ, M. A. y MONTERO, J. (coords.): *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, p. 35).

⁵ No se trata de entrar en discusiones sobre este tema, pero vale la pena señalar que la exposición exacta de los resultados de la ciencia exige anular cualquier posibilidad de polisemia. En este aspecto la comunicación oral presenta, junto con sus mayores posibilidades de riqueza expresiva, notables inconvenientes. Por ejemplo, los cambios en el tono de voz abren un amplísimo elenco de significados. De todas maneras convendría considerar de una vez si no hay manera de ofrecer, a la vez, riqueza de significados y belleza en la expre-

En fin, lo oral parece tener en nuestra cultura un marcado signo peyorativo en los ámbitos de los sabios: expresa lo provisional, lo circunstancial. Se emplea para la transmisión de hipótesis en los encuentros entre expertos, pero cuando hay que comunicar a la comunidad científica algo definitivo, se utiliza un artículo de revista o un libro.

El paralelismo entre el uso de la imagen y el de la palabra oral (redundancia exigida por la conquista del significado primordial en su origen histórico del término palabra) continúa en lo que se refiere a su uso en la transmisión de los resultados científicos. Los contenidos transmitidos en estos soportes se sitúan, de manera automática, en el terreno de la provisionalidad. Y provisional se opone, en nuestro caso, a resultado cierto. En definitiva: la transmisión oral y mediante imágenes tienen un carácter, no científico, no *serio*.

La imagen está vinculada igualmente a la ilustración, a lo explicativo. Mejor: a la divulgación, a la explicación de cosas importantes a gentes poco ilustradas, poco preparadas para enfrentarse de cara, *in medio res*, con lo racional: las hipótesis, las conclusiones, las fórmulas matemáticas, la lógica, los razonamientos, las conclusiones experimentales, etc. En esta línea hay que situar el desgraciado aforismo *una imagen vale más que mil palabras*. Lo que supone lisa y llanamente abandonar el lenguaje visual al campo de la divulgación, del apoyo didáctico, de lo *sencillo* para iletrados...

Todo esto supone un primer obstáculo para la aceptación del cine como lenguaje adecuado para transmitir resultados de investigaciones. Ya se ha señalado que el género documental — inicialmente — podría aceptarse. Es cierto que normalmente se sitúa siempre en el orden de la divulgación histórica, aunque su naturaleza y características no impiden necesariamente abrirse a otras posibilidades más rigurosas.

En otro orden, el de las semejanzas entre producciones historiográficas en libro y en cine de ficción, deben señalarse primero las de carácter material. Las cuestiones son tan básicas que no compensa ahora distinguir entre los géneros históricos cinematográficos. La primera coincidencia se refiere a un hecho aparentemente banal: ambos tienen un presupuesto inicial al que se han de ajustar (y que los autores habitualmente no cumplen). Estas previsiones de gastos suponen unas limitaciones: metraje y número de páginas; características de calidad del producto: color, blanco y negro, tipo de sonido y de celuloide, máqui-

sión junto al rigor. No parece que el rigor implique que la transmisión de los resultados científicos deba hacerse mediante un lenguaje plano. Porque resultaría que la certeza sólo puede expresarse de manera mediocre.

nas que se emplearán, etc. Todas tienen su paralelo con los tipos de papel, tintas, cuerpos de letra, presencia o no de ilustraciones y elementos gráficos...

Con todo, estas semejanzas no pueden hacer olvidar algunas diferencias en este mismo campo. Al autor de un libro —dentro de unos límites— le resulta más fácil no cumplir las previsiones que al director de una película. Esto suele concretarse en una mayor libertad, que —a su vez— está relacionado con el orden de las cifras que se manejan en uno y otro caso, como ya se ha visto.

Un producto previsto y concreto en ambos casos. Si las inversiones están previstas, también se intenta prever el mercado del producto cultural e histórico elaborado en los dos casos. Desde la semejanza inicial y genérica también se perciben grandes diferencias en estos aspectos relacionados con el *marketing*. La necesidad, o no, de masas de consumidores de los productos que editores de libros y productores de películas ofertan al mercado cultural incide de manera decisiva sobre esta cuestión.

También en ambos casos quienes elaboran el producto final pierden su control sobre él antes de que llegue al consumidor. Primero los distribuidores, de libros o de películas; luego los exhibidores, propietarios de salas, o librerías, se sitúan entre quienes realizan libros y películas y quienes los leen o ven.

Esta semejanza general encierra igualmente grandes diferencias entre libros y películas. La mayor parte están más relacionadas con la evolución técnica y empresarial de la edición de libros y de la cinematografía que con otra cosa. Por ejemplo, en momentos distintos de la historia particular de cada uno, el impulso de la producción lo han realizado librerías o exhibidores para asegurar el surtido de sus establecimientos. La fuerza del mercado de libros nunca fue tan pujante como para convertir estas circunstancias puntuales en modo permanente de organización industrial. En el caso del cine, sin embargo, sí que se ha producido esa consolidación. En el origen de las *majors* norteamericanas se encuentra la necesidad de los grandes circuitos de salas, que quisieron consolidar la independencia de su negocio con la producción y asegurar, además, la variedad y calidad de su oferta al público.

Por lo que se refiere a la estructura de producción, el mundo editorial y el del cine presentan muchas diferencias. Las coincidencias responden más a características generales del sistema productivo que a cuestiones específicas. Merece la pena subrayar, sin embargo, que la evolución de la producción, distribución y exhibición cinematográficas han constituido siempre la punta de lanza de la innovación empresarial

dentro del moderno mundo de los negocios. En la época de las grandes concentraciones industriales, el mundo del cine creó el más acabado modelo de control de la explotación de películas. Desde el origen mismo de cada producción —las primeras ideas sobre los guiones— hasta su proyección en los más apartados rincones: de Norteamérica y Canadá primero y del todo el mundo después. Tras la destrucción del monopolio, hasta la actualidad la producción cinematográfica ha conformado un sistema de producción de películas, que utiliza los servicios de los mejores profesionales de cada sector para constituir equipos para proyectos concretos. Es una esfera de la actividad productiva en la que el neoliberalismo parece triunfar. Los equipos que se encargan de la producción, distribución —incluyendo formas de *marketing* cada vez más sofisticadas— y exhibición, están en un continuo hacerse y deshacerse en función de la fase de trabajo en que se encuentra cada proyecto concreto.

El mundo de la edición ha debido ajustarse a necesidades de concentración que impone una economía cada vez más globalizada. Desde la década de los ochenta la respuesta ha sido la concentración, en buena parte forzada por las quiebras empresariales en el sector. La modernización se ha concretado en la gestión de las empresas y en una explotación más sistemática de los sectores de impresión y distribución editoriales controlados por mismos grupos editoriales. En el mundo de la edición la modernización no es esencialmente distinta de otros sectores productivos. Las empresas, las grandes corporaciones, constituyen las estructuras modelo, muy lejos aún de la flexibilidad del sector cinematográfico que se mueve en la compra-venta de servicios especializados de alta calidad —de alta cualificación— gestionados por especialistas: los agentes. Sólo los autores literarios de éxito pueden permitirse, frente a los grupos editoriales, una relación similar.

3.2. *Un problema fundamental: cómo narrar el pasado en presente*

Uno de los principales problemas, al que curiosamente no aluden los historiadores cuando hablan de cine histórico, en el amplio capítulo de las relaciones entre la historia y el cine está aún sin solucionar. Se trata del desajuste temporal en las narraciones cinematográficas. La necesidad de escribir en presente —una exigencia del cine— unos procesos ocurridos necesariamente en el pasado.

En efecto, el historiador se refiere en sus textos necesariamente al pasado, por muy cercano y presente que esté en la actualidad por sus

consecuencias. Es más, el presente histórico no deja de ser un recurso para disfrazar esta necesidad, una convención gramatical para hacer más ágil una narración que, de suyo, ha de escribirse siempre en pasado.

Los textos escritos de un historiador profesional reflejan dos tipos de asuntos. Los primeros se refieren a *lo que pasó*. En este grupo hay que incluir fundamentalmente las menciones a las fuentes y a su crítica, entre las que hay que contar también las cinematográficas. Las otras cuestiones tienen que ver con lo que podrían llamarse *las explicaciones*. Dicho de otro modo, el enunciado de hipótesis y su justificación y, cuando se puede, la verificación de éstas. En definitiva, el trabajo del historiador y, lógicamente la presentación escrita de sus resultados ha de registrarse en pretérito: porque se refiere al pasado, desde la materia tratada hasta las explicaciones que justifican el devenir que se trata.

Esta presentación escrita afecta a todos los géneros historiográficos: monografía, manual, ensayo, etc. También a la producción escrita de los historiadores, independientemente del periodo cronológico en que trabajen o a los enfoques, cortes diacrónicos o sincrónicos, de amplia duración o coyuntural, etc. Lo mismo ocurre cuando atendemos a su amplitud espacial: local, regional, nacional, continental, universal...

Estas características de los textos sobre historia han configurado, con el correr de los tiempos y los avances de la historiografía, un discurso que se presenta, a la vez, como definitivo y provisional. No muy diferentes, por tanto, de los que comunican, en otros ámbitos del saber riguroso, a sus comunidades de expertos respectivas, los resultados de sus investigaciones⁶.

Las películas fundan su lenguaje en el presente. Las más elementales normas sobre la redacción de guiones avisan al aspirante sobre este aspecto. Y, de hecho, los guiones están siempre escritos en presente⁷. Las películas no buscan la representación, como el teatro; sino la estricta recreación: poner en presente, hacer actual lo que se narra. En sentido estricto, las películas históricas de ficción y comerciales, no explican la historia. Aspiran, nada menos que a recrearla ante los espectadores, en la pantalla.

⁶ Popper estableció que la falsabilidad (refutabilidad) empírica era el criterio último que da carácter científico a una teoría. En el lenguaje de Popper son sinónimos los términos falsificación, refutación y contrastación empíricas. Con este sentido hay que entender su concepto de ciencia como conjetura contrastable que puede ser verdadera (Vid. POPPER, K.: *Poscritto alla «Logica della scoperta scientifica»*. Il realismo e lo scopo della scienza, Il Saggiatori Economici, Milán, 1994, pp. 36 y ss.).

⁷ Incluso el pasado *se trae* al presente mediante recursos como el *flash-back*.

Ese presente en que se narra no puede ofrecer lugar a dudas. Tampoco deja dudas el presente: es como es; o, por mejor decir, parece ser como lo vemos. En cualquier caso, no es una explicación más o menos probable — como el relato histórico escrito —, son los *hechos históricos*, lo que muestran las películas. Quizá sea esa otra de las características que sitúan a los filmes en un orden superior de convicción ante los que no son especialistas. Esto da una enorme fuerza a las imágenes sobre las explicaciones, porque el relato cinematográfico, propiamente, no ofrece una explicación racional; sino que se *limita* a presentar los hechos tal como ocurrieron: es decir tal como el guionista y el director dicen que ocurrieron. Además este efecto se intensifica notablemente por la fuerza emotiva y sentimental de los filmes. Este *presentismo* reforzado no ofrece salidas ni alternativas al espectador. En realidad sólo la fuerza, la calidad, de la película — su verismo, la fuerza de su guión, la calidad de los actores, el montaje, la música, etc. — es lo que hará creíble o no el relato histórico que se ofrece⁸.

⁸ Sobre este aspecto pongo a la consideración del paciente lector una larga cita que ilustra con un caso concreto la visión que un director tiene de la historia al realizar una película. Raoul Walsh rodó en vivo la vida de Pancho Villa. Estuvo en la toma de Durango. Este es su relato del rodaje: «La batalla de Durango terminó antes de empezar (...) Aussenberg (...) filmó el avance. Era bueno, pero me sentí decepcionado. Quería colocar la cámara en la línea de fuego. Hubo una descarga cerrada de disparos al llegar al primer edificio y algunos soldados de uniforme corrieron hacia nosotros. Se pararon al vernos, pero ya era tarde. Villa alzó su mano y sus hombres les dispararon allí mismo. Éste fue el único primer plano de la acción que iba a poder filmar. El resto de las secuencias, mostraban hombres arrodillados, disparando y corriendo hacia delante con sólo humo de pólvora flotando sobre los edificios ocupados por federales, para mostrar que no había ninguna resistencia. Conseguí tomas largas de los rebeldes alcanzando a los soldados del gobierno en la plaza, trepando por los tejados para disparar hacia abajo, a las ventanas y a las puertas. Luego llegó la caballería galopando sobre el empedrado y apareció una bandera blanca en la ventana del palacio del gobernador. La batalla había terminado.

(...) Salieron unos magníficos metros de película para acompañar escenas, pero necesitaba algo mejor. Hasta el momento todo lo que había rodado era acción de retaguardia y escenas posteriores a los tiroteos (...) el general ordenaría a los soldados que se tendieran en la cloaca de desagüe y salieran pegando tiros como si atacaran a los soldados federales.

Las muchachas de las flores, con los pies descalzos y el pelo negro como el azabache, lanzaron rosas a Villa bajo las herraduras de su precioso caballo negro. La infantería se escondió en la cloaca y aparecieron disparando sus pistolas sin balas. Pero aún no estaba del todo satisfecho. Tenía que haber algo más (...) solicitaba de nuevo permiso del general para que algunos de sus hombres se vistieran como los soldados federales fingiendo una batalla con sus compañeros (...). Esta vez usamos unas zanjas en los límites de la ciudad, puesto que yo quería una verdadera humareda de pólvora. Se ordenó a los *rebeldes* y a los *federales* que dispararan hacia el desierto. Luego rodamos a los *carrancistas* disparando contra los *villistas* y viceversa. Esto suponía trabajar en la línea de fuego, que era lo que deseaba (...)

3.3. *Las dificultades expresivas del cine de ficción convencional para explicar la historia*

Las consideraciones anteriores enmarcan un espacio amplio de coincidencias y divergencias entre el mundo editorial y el del cine, entre la comunicación escrita, en general, y la oral, la de las imágenes en movimiento y la específicamente audiovisual. Esta amplia plataforma básica no es, con todo, la determinante en las relaciones entre cine e historia. Tampoco es posible hablar del mismo modo de las diversas formas de cine. No se trata aquí de abordar el complejo tema de los géneros. Bastará para nuestro propósito con distinguir tres tipos de producciones cinematográficas⁹.

Ya se ha mencionado brevemente uno de ellos. El cine documental, que se abordará en el epígrafe siguiente. Bastará ahora con recordar que no es un cine de gran difusión en salas, aunque tenga éxitos parciales en televisión. Respecto al cine experimental hay que subrayar su carácter minoritario, por cuanto ensaya formas y códigos infrecuentes — y contrarios en ocasiones — a las convenciones del cine de ficción comercial. Es cierto que algunos de sus intentos expresivos triunfan y se incorporan parcialmente a las formas narrativas comerciales; pero precisamente su éxito termina con su carácter innovador.

No me parece práctico en esta primera aproximación distinguir los diversos tipos de películas comerciales históricas. Tampoco cuáles lo son en sentido estricto. Por un lado, el debate, en lo fundamental, está

Cuando Ortega me dijo que Villa iba a liberar a los prisioneros de la cárcel de Durango, sentí curiosidad, interés. Más acción (...) fuimos a la penitenciaría, instalándonos al otro lado de la calle, frente a la puerta principal. Le dije a Aussenberg que cortara la filmación y fui otra vez en busca de Ortega:

Villa solucionó el problema (...) Ordenó a unos doscientos soldados que se quitaran sus sombreros y bandoleras y tiraran los rifles. Les lanzó una perorata y, luego, les mandó a todos a la cárcel. Cuando hice una señal (...) los soldados, disfrazados de prisioneros, salieron corriendo y gritando, vitoreando a su héroe por todo el pueblo. Más tarde me enteré de que Villa los había amenazado bajo pena de muerte en el caso de que no respondieran a sus expectativas y no fueran realistas (...) Utilizamos a todas las prostitutas reunidas para el papel de novias y esposas. Hice que Ortega lanzara el rumor de que andábamos buscando talentos artísticos, así que hicieron una excelente representación.

Aquí acabó la batalla de Durango. El departamento de montaje de Hollywood pondría en orden las secuencias» (WALSH, Raoul: *El cine en sus manos*. Ediciones JC, Madrid 1998. pp. 83-86. Título original: *Each man in his time*, 1974)

⁹ Sigo en este aspecto a ROSENSTONE, R. A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel, Barcelona, 1997. Antes en «La historia en la pantalla» en PAZ, M. A. y MONTERO, J. (coords.): *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid 1995. pp. 13-33.

cerrado. Por otro, en este nivel de análisis no resulta útil abordarlo. Por lo mismo, tampoco compensa discutir aquí sobre si existe o no un género cinematográfico histórico. Sobre estas cuestiones convendrá recordar dos realidades. La primera, que no hay un especialista propiamente dicho, en cine histórico entre los productores, directores o guionistas del modelo de producción cinematográfico occidental. La segunda: la mayor parte de los grandes directores, guionistas o productores de cine, han hecho algunas películas históricas a lo largo de su carrera profesional.

Estas dos observaciones delimitan un amplio territorio en el que se mueven estas consideraciones: las películas históricas tienen importancia en la industria del cine pero no constituyen un género específico. No hay unos códigos claramente definidos para hacer una película histórica. En la práctica, la industria del cine tiende a identificar película histórica con filme sobre épocas anteriores. Es más, con frecuencia, una producción basada en una obra clásica de ficción —especialmente novela— se considera en general como histórica, sencillamente porque la acción transcurre en el pasado¹⁰.

Este es precisamente uno de los principales escollos que encuentra el historiador al analizar este tipo de películas: la fusión de ficción y realidad histórica. Como muchas otras cuestiones, esta primera es irresoluble para los propios historiadores; aunque en un sentido distinto al que habitualmente se refiere este debate. Suele zanjarse esta cuestión estableciendo un paralelismo entre las narraciones literarias históricas —las novelas más frecuentemente— y los filmes históricos. Pienso que tal paralelismo induce más a la confusión que al esclarecimiento, si no se plantea muy bien. Y es que la lectura de una novela permite al lector reconstruir ambientes con mayor libertad y amplitud que una película al espectador. Igualmente el historiador que lee una novela de este género puede explicar el contexto desde sí mismo, desde su formación profesional como historiador. Es cierto que no siempre es posible, pero existe ese margen de maniobra intelectual.

Eso muy raramente ocurre en el cine. La concreción de las imágenes es tanta que son casi imposibles los *añadidos intelectuales* explicativos y ambientales: esos deben estar en la película, porque forman parte —y fundamental— de ella. Lo peor de todo es que las convenciones sobre las que se fundan una buena parte de estos juicios históricos ape-

¹⁰ Bastará recordar algunas europeas de los años noventa: *Los Miserables* (Billy August, 1998) y *El Húsar en el tejado* (Jean Paul Rappennau, 1995), versiones de novelas de Victor Hugo y Angelo Pardi.

nas tienen nada que ver con la historia. Dicho de otro modo: a un historiador una película le parece creíble o no, en primer lugar, por motivos ajenos a la historia.

Un ejemplo. Durante el mes de agosto de 1998 impartí un seminario, de una semana de duración, sobre Historia y Cine, para profesores en la Universidad de La Plata, provincia de Buenos Aires (Argentina). Una de las películas proyectadas fue *La Cometa Azul* (Tian Zhuangzhuang, 1993), una producción china relativamente reciente entonces. La versión estaba doblada al castellano. Para los profesores argentinos asistentes el sólo hecho de que los personajes —obviamente chinos— hablaran en castellano bloqueó la aceptación como cierto de lo que allí se reflejaba. Lo más sorprendente era que la película recogía una historia verídica —autobiográfica— del propio director, a la vez guionista. Pero resultaba increíble por un determinante cultural: en Argentina no se doblan las películas extranjeras, sencillamente se subtitulan. Ninguno supo responderme qué fundamento de verosimilitud tenía para ellos la proyección de *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960) en versión original inglesa (¿?) subtitulada en castellano. Según su lógica sólo cabría como verosímil una versión en latín. Se trataba de una convención cultural, pero de tal fuerza que era imposible prescindir de ella.

Este ejemplo y otros muchos que se podrían aducir en el mismo sentido, muestran que los historiadores profesionales son antes que todo intelectuales, con toda la carga de conceptos culturales previos que les hace ver las películas y leer los libros de un modo bien diverso al de los lectores y espectadores con menor formación. Puestos a establecer paralelismos sería más exacto referirse al que sienten los profesionales de una actividad determinada al leer en la prensa diaria una noticia sobre un suceso de su especialidad: les parece notablemente inexacta e insatisfactoria. El problema es qué entenderían unos ciudadanos, sin cualificación específica, sobre unos procesos que se narraran con rigor. Porque éstos serían o enormemente largos y farragosos (sin sitio físico en las páginas de un periódico), o tan condensados con terminología técnica que nadie los entendería. Eso sin contar con que reunirían ambas cualidades: largos e ininteligibles.

Los historiadores muestran una actitud similar con mucha frecuencia sobre el cine histórico. Puede afirmarse que el rigor en el juicio es tanto más riguroso cuanto más cercano a su especialidad está la acción de la película¹¹. Esta desconfianza no se puede erradicar si no se tiene

¹¹ El culmen de esta actitud crítica corresponde a aficionados a la historia, si se quiere historiadores no profesionales, eruditos en alguna parcela, que aprovechan los estrenos ci-

en cuenta que las películas comerciales tienen unos recursos expresivos limitados que, en términos generales, hacen imposible la transmisión de explicaciones generales sobre las causas de un proceso histórico.

En primer lugar, el cine comercial narra historias, no la historia. El cine necesita personajes concretos: protagonistas. Éstos tienen unas determinaciones muy precisas: todas las necesarias para que el espectador pueda entender sus reacciones personales ante el desarrollo de la acción. Dentro de esas características singulares se encuentran las correspondientes a los actores que encarnan a los personajes. Esta premisa mantiene una vigencia fortísima. Puede llegar al extremo de Wallace (Mel Gibson) en *Braveheart*. La historia exige la muerte Wallace-Gibson; pero la grandeza del actor que da vida al personaje histórico se impone: se informa al espectador que su héroe triunfó en una forma que pasó inadvertida a sus contemporáneos (el futuro rey del país invasor será hijo suyo) y, por qué no decirlo: a los historiadores de hoy.

Dentro de este mismo tema, en las películas comerciales históricas es inevitable la apropiación del pasado por formas humanas y culturales del presente. No sólo los actores nos remiten inmediatamente a nuestro presente con todas las connotaciones que tienen sus propias actitudes personales; es que, sobre todo, los procesos —las historias personales para ser exactos— se narran para el espectador de hoy, que ignora, salvo que sea historiador, las mentalidades colectivas de la época que señala la película. Ya se ha advertido antes que una película exhaustivamente realista y veraz probablemente resulte increíble, inverosímil para el público en general y, probablemente, para muchos historiadores.

Por volver al ejemplo de Wallace, su grito final (*Freedom!*) suena de manera absolutamente distinta en la actualidad (exigencia de libertad política para un pueblo dentro de la tradición nacionalista contemporánea más rigurosa), de cómo debió sonar (¿respeto al poder de los clanes escoceses?) en el siglo XIII: eso en el supuesto improbable de que el héroe escocés terminara su vida con esa reivindicación en el caldoso, e incluso de que esa palabra existiera entonces en el lenguaje común (un término abstracto de esas características lo hubieran entendido sólo los profesores universitarios de entonces). En términos generales, podría decirse lo mismo de las referencias al amor romántico como causa de conflictos y de apertura a soluciones, en épocas anteriores al siglo XVIII en el mundo occidental.

nematográficos para hacer alarde de sus conocimientos sobre el tema o periodo de alguna película *histórica* de gran éxito.

Tampoco hay que olvidar apropiaciones a las que nos hemos acostumbrado: dentaduras perfectas —sea cual sea la clase social, en cualquier época, que se pretenda reflejar—, actitudes corporales y gestos de hoy trasladados —tal cual— a otros tiempos y otras culturas, intensificación de algunos paralelismos entre el pasado y la actualidad de manera exagerada, acudir a lugares comunes de hoy en día para definir a grupos sociales, nacionales o étnicos del pasado...

Los defensores del cine suelen aducir que también los historiadores explican el pasado por el presente. Los propios historiadores reconocen que toda historia es contemporánea. Con todo, esta idea general se concreta en realidades muy distintas en los libros de historia. Los historiadores podrán emplear —y lo hacen continuamente— terminología, enfoques, tipos de causas y conceptos actuales de los que nunca fueron conscientes los protagonistas de la historia. Las más diversas escuelas historiográficas y los resultados de sus investigaciones o explicaciones son un buen ejemplo, en su diversidad y contradicciones, de esta afirmación.

Sin embargo, al final del todo, lo fundamental es que el historiador explica procesos generales mediante conjuntos de causas que actúan de manera diversa en momentos distintos. Y eso incluso cuando hace biografías. El cineasta sigue justamente el camino contrario: la vida —a veces inventada— de un reducido número de personas, da cuenta explicativa de procesos complejos, con una simplicidad que difícilmente aceptará un investigador social. Si hubiera que resumir esta idea podría decirse que el realizador de películas históricas explica el pasado desde la psicología del sentido común y el historiador lo hace desde la compleja trama de las ciencias sociales.

Podría aducirse que una corriente historiográfica actual pretende reivindicar la posibilidad de explicar los procesos generales mediante tramas personales de carácter biográfico-familiar¹². El cine podría en este caso asumir una moderna línea historiográfica que se ajustaría adecuadamente a sus posibilidades narrativas. El empeño, sin embargo, resultaría inútil. Y es que las películas no sólo son relatos de historias personales concretas; es que también refieren éstas según unas características propias, difícilmente compatibles con el rigor de la historiografía profesional.

Dentro de estas licencias narrativas hay que destacar, sobre todo, dos: la condensación y la invención. La primera es una exigencia del

¹² GINZBURG, C.: *El queso y los gusanos*, Muchnik, Barcelona, 1981.

cine comercial convencional: en las películas la acción debe avanzar de tal manera que el espectador no pueda moverse de su asiento. Cuando la narración cinematográfica permite a los asistentes salir a comprar palomitas es que la película —en términos comerciales y fílmicos convencionales— ha fracasado. La queja habitual del espectador, en estos casos, es que en esa película *no pasa nada*.

Los ritmos de desarrollo de los procesos históricos no suelen coincidir con los que precisa una película para mantener el interés. No me refiero a la explicación de las grandes estructuras, casi inmóviles, situadas en la larga duración. Se trata de los procesos que podrían situarse en los ritmos temporales de la coyuntura. Guionistas y directores suelen suprimir espacios temporales para aligerar la narración. En la gramática fílmica, los fundidos suelen ser el recurso habitual para expresar en muy pocos segundos un largo periodo de tiempo, especialmente si coincide con un viaje. Obviamente existen otras posibilidades para dar cuenta al espectador del paso del tiempo.

Otras veces, la condensación suprime sencillamente acontecimientos y procesos que explican en parte, desde el punto de vista histórico, la solución de un conflicto. En muchos de estos casos introducir estas tramas secundarias desconcertaría al espectador, o alargarían el filme más allá de lo comercialmente razonable. No pocas películas muestran en sus versiones definitivas restos de estas condensaciones que inicialmente tuvieron previsto su desarrollo narrativo. Quizá, uno de los casos sea el de *Enemigo a las puertas* (Jean Jacques Annaud, 2001). El comisario político, sentimentalmente despechado, denuncia como traidor al tirador soviético protagonista... y no pasa nada. No vuelve a haber referencias a este hecho en el resto de la película. Es más, el *arrepentimiento* del primero no incluye el arreglo de ese punto, que queda *colgando*, sin solución, en el filme.

En alguna ocasión se ha dicho que el historiador profesional, al escribir, también hace condensaciones y se ha parangonado esta actividad a la del director cinematográfico¹³. La primera parte de la afirmación es innegable: basta considerar que la historia de España, por poner un ejemplo, se ha narrado en poco más de cien páginas en formato de bolsillo o en más de 50 tomos —con varios volúmenes cada uno en algunos casos— en folio mayor y con más de 700 páginas cada uno. Es indudable que una síntesis exige suprimir procesos, condensar otros y atribuir un carácter determinante a algunos de ellos. A grandes rasgos,

¹³ Vid. ROSENSTONE: *op. cit.*

y sin mayores precisiones, habría que aceptar que el cineasta quedaría así autorizado para hacer lo mismo. La diferencia —y la dificultad para que lo admitan los historiadores— es sobre qué condensa (y en qué consiste la condensación) el cineasta y sobre qué lo hacen ellos al escribir un libro de síntesis. Éstos *compensan* sus reducciones con referencias a procesos cada vez más amplios y menos personales, más abstractos.

El cineasta realiza sus supresiones, ya se ha mencionado antes, sobre un relato fundamentalmente personalista. No puede, en realidad ni siquiera lo intenta, compensar sus condensaciones con referencias más abstractas —como el historiador—, porque el relato cinematográfico convencional sencillamente no lo tolera.

El recurso narrativo de la invención suele ser otro que muy difícilmente aceptan los historiadores profesionales en las películas. Sobre él se centran sus invectivas más frecuentes, que tachan a las películas históricas, sencillamente, de falsas. La primera apreciación que exige este tema es afirmar que la invención es consustancial a la actividad creativa del hombre. En el orden estético nadie puede negar esta cualidad al artista, al creador. Otra afirmación innegable es que el cine es una actividad creativa. No vale sostener que muchas películas no merecen tal calificación, porque tampoco la merecen muchos cuadros y nadie niega la condición de arte a la pintura.

Como siempre, el problema lo constituyen las obras artísticas que representan acontecimientos o procesos históricos. Ya se han mencionado más arriba los cuadros de Goya sobre los sucesos del 2 al 4 de mayo de 1808 en Madrid. La lista se podría ampliar a otras artes y a otros cuadros: desde el imposible Amadeo de Saboya ante el cadáver del general Prim (ya enterrado cuando el monarca llegó a la capital), a la grandiosa coronación imperial de Napoleón de David. Por no remontarnos a la columna trajana, a los relieves asirios o a los egipcios que describen las victorias militares, las cacerías o las actividades triunfales de sus monarcas. No suele haber quejas de historiadores ante estas representaciones artísticas. Tampoco frente a las creaciones literarias. Ni ante las de carácter milenario (Iliada, Odisea, Cantar del Cid, Ramayana, Ciclo de Gilgamesh, etc.), ni ante las más actuales, aunque la exactitud histórica brille por su ausencia (recuérdese, por ejemplo el ciclo valleinclanescosobre el carlismo español).

Los habituales silencios ante estas creaciones artísticas y las frecuentes quejas de los historiadores, sobre las inexactitudes e invenciones históricas de las películas, no hacen sino confirmar, sencillamente, la importancia social del cine y su trascendente papel en la conformación de las mentalidades en nuestras sociedades.

La invención cinematográfica es pues una exigencia del cine, también del histórico en su sentido más riguroso. No hay problema en admitir esta libertad para los creativos del cine cuando la película no se presenta como rigurosamente histórica. Ningún historiador lo hará, aunque hubiese preferido una solución más acorde con los acontecimientos reales. Los problemas suelen presentarse cuando el filme presume de exactitud con el pasado. Conseguir el ritmo adecuado de la acción —adecuado para el espectador no historiador— en estas películas suele ser, de nuevo, la argumentación más empleada por guionistas, directores y productores para justificar la introducción de elementos de ficción.

Las invenciones resuelven ciertamente muchos problemas de ritmo en la acción. Algunas no repugnan propiamente a la realidad de los hechos: son, sencillamente, otra manera de contar. Muy probablemente se acabarán aceptando así, como convenciones narrativas cinematográficas. También los libros de historia recurren a artificios narrativos para facilitar la lectura de libros de divulgación o de síntesis. No son propiamente invenciones; pero no faltan paralelismos entre personajes del pasado y de la actualidad. Algunos son del estilo: tal persona supuso para tal país lo que tal otra para el nuestro. Lo mismo puede decirse de los procesos. En definitiva, se define —se sustituye y, en parte, se inventa— a una persona o situación por otra que se supone más conocida.

Los cineastas inventan personajes y situaciones para conseguir los mismos efectos: una comprensión más fácil, asequible y, sobre todo, rápida para los espectadores. Unas veces, por ejemplo, la solución de un conflicto interior por parte del protagonista —las dudas ante diversas posibilidades que se le presentaron en realidad— exige manifestar el problema externamente. Este asunto es clave porque el cine necesita imágenes y un largo —o pequeño— soliloquio puede ser mortal para el ritmo de la película. El espectador puede quedar desconcertado. Si se pretende ser fiel a los hechos, porque esa duda tuviera una importancia destacada, hay que visualizarla para que pueda resolverse adecuadamente. Puede hacerse mediante una conversación —o discusión— inexistente en la realidad, pero que sirve para exponer al espectador las dudas del personaje a la vez que justifica su decisión. También puede recurrirse al efecto de un acontecimiento de ficción en el ánimo del protagonista, que justifica la adopción de una solución —la que realmente tomó—, o a cualquier otra forma: desde carteles con información suplementaria a una voz en *off*, que no son menos invención que los anteriores recursos.

Las invenciones pueden llegar más lejos y mantener el respeto a la verdad histórica. Es frecuente que se inventen personajes que ocupan un metraje destacado en las películas con pretensiones de rigor histórico. Esta situación responde a la necesidad de concretar en personajes algunos de los grupos sociales, étnicos, culturales, etc. que actuaron realmente en los procesos históricos. No dejan de ser modos de generalizar similares a los que emplean los libros para referirse a esos grupos en conjunto. Y es que el cine necesita personajes concretos tanto para narrar procesos generales, como para presentar grupos humanos, sociales, étnicos, culturales, etc.

3.4. *Los documentales históricos*

Frente a las enormes desconfianzas que despierta entre los historiadores el cine de ficción, el documental aparece como el único género capaz de relatar la historia de manera aceptable. Ya se ha mencionado que la presencia y frecuente participación de los historiadores en ellos facilitan esta aceptación. Otro factor ayuda a entender esa mejor disposición hacia el documental: en este formato cinematográfico sí existe un género específica y formalmente histórico. Y, además, con gran tradición y abundante producción que se acrecienta de año en año.

La difusión del documental, salvo contadas excepciones, no suele hacerse en salas. Su cauce habitual de producción y difusión es la televisión. Con todo, la concepción de documental histórico más extendida entre los historiadores profesionales y, presumiblemente más conocida, son las series, normalmente británicas, que mediante una amplio número de capítulos, abordan la explicación divulgativa de procesos agrupados temática o cronológicamente.

El ejemplo más citado entre los profesores españoles de historia en secundaria, e incluso en la universidad, suele ser las *grandes* series producidas por la BBC. Sin embargo, si se atiende a su nivel de ventas hay que concluir que se utilizan menos de lo que su prestigio podría hacer prever. Otras producciones ciertamente más modestas, pero con una distribución comercial más eficaz suelen estar en las bibliotecas de colegios, institutos y universidades. El criterio del idioma sigue teniendo prioridad sobre la calidad fílmica, por mucho que ésta se alabe, y los subtítulos no acaban de competir eficazmente con el doblaje o la producción en castellano. Quizá también porque nuestro parque escolar y universitario de pantallas no se caracteriza por su alta calidad ni, más frecuentemente, por su buen estado.

En términos generales —y salvo honrosas excepciones— estas producciones en castellano adolecen de falta de calidad cinematográfica. Con frecuencia son un texto —una buena síntesis en el mejor de los casos— ilustrado con imágenes de archivo, por lo demás, demasiado conocidas. Este último detalle suele manifestar una producción más que modesta. La misma penuria impide desarrollar lo que podría constituir una verdadera aportación original de investigación en estos formatos: la búsqueda de nuevas imágenes en nuestros archivos con fondos fílmicos.

Sólo algunas series y documentales específicos de Televisión Española, poco difundidas en circuitos comerciales después de su exhibición, escapan a este juicio general. También TV3 ha hecho aportaciones de calidad en el campo del documental histórico, aunque no conozco versiones en castellano, lo que facilitaría su utilización en otros espacios autonómicos de lengua no catalana.

Con todo, la mayor parte de los grandes documentales históricos son ignorados por los historiadores españoles, en términos generales. Respecto a este punto hay que resaltar un aspecto que comienza a cambiar; pero que aún tiene un fuerte arraigo. Los historiadores españoles son normalmente lectores y, algunos, escritores de libros. No existe actualmente una mayoría que se acerque al cine con sentido positivo. Incluso un buen número de los que investigan sobre cine participan de este sentimiento. Eso no significa, desde luego, que no haya notables excepciones a esta regla general.

Desde luego, las aportaciones más interesantes del mundo anglosajón al campo del documental histórico apenas se conocen y esto empobrece notablemente la idea que de él tienen los profesionales de la historia. Las cualidades cinematográficas de un buen número de éstos les abriría los ojos y podrían plantearse otros modos de utilizarlos en sus clases. Dejar de emplearlo como sustituto de la lección magistral en la universidad, de la clase convencional en el instituto o de la fácil solución ante la repentina enfermedad del profesor de historia en un colegio, constituiría todo un desafío para el gremio de los historiadores docentes. Desde luego eso sólo se puede hacer con los documentales de calidad a los que me refiero. Los demás, los *explicativos*, prescindiendo de su calidad, rara vez dejan opciones a la interpretación del espectador.

Tengo muy buenas experiencias de la proyección y comentario organizado de documentales como *Cuando éramos reyes* (Leon Gast y Taylor Hackford, 1996), *Asaltar los cielos* (Javier Rioyo, 1996), *Living on the Edge* (Michael Gribsby, 1987), *Días de muerte y victoria*. La

guerra según John Ford (1999), *The Life and Times of Rosie the River* (Connie Fields, 1980), *Buenavista Social Club* (B. Wenders, 1999), *The Last Days* (James Moll, 1999), etc. por citar solamente algunas de las que pueden ser adquiridas sin especiales problemas en nuestro país. Desde luego el comentario de otros documentales que el paso del tiempo ha convertido en históricos —especialmente del periodo de entre guerras, guerra civil española y segunda Guerra Mundial— constituye también un tema habitual de mis seminarios, aunque ciertamente se trata de otra utilización bien diversa de la anterior.

En cualquier caso, y a pesar de lo que piensan muchos historiadores, conviene recordar que el documental contiene muchos elementos narrativos similares al cine de ficción. Especialmente los referidos a la necesidad de personalizar los procesos y problemas sociales y a mantener un adecuado ritmo de la acción. Otra cosa es la garantía de veracidad que supone para el público: dentro de todas las interpretaciones que pueda suponer, del enfoque escogido, de las soluciones sugeridas —si es que se dan—, etc. El espectador siempre puede afirmar que el documental presenta gentes reales que, como mucho, representan el papel que habitualmente hacen.

Sobre todo el montaje, pero también los comentarios de expertos, el material de archivo, las opiniones de testigos, la música y las tomas actuales conforman el conjunto de elementos fundamentales que pueden orientar en un sentido bien concreto el documental. No estamos, en el fondo, tan lejos del cine de ficción. Los sentimientos y emociones evocados o producidos en el espectador siguen constituyendo la fuerza fundamental de la película, sea documental o ficción. Sólo cambian los procedimientos para conseguirlo. Este factor tiene una importancia primordial si lo que se pretende es una explicación racional y rigurosa. Podría parecer una limitación, pero la verosimilitud tiende a actuar en sentido contrario y frente a las dudas —o más sencillamente el no tener en cuenta— que suscita una película de ficción, el documental goza de una credibilidad infinitamente mayor.

Desde luego si la historia ha de contarse en documental —y es una posibilidad de gran interés y que cuenta ya con experiencias muy positivas, aunque poco conocidas por los historiadores— ha de cambiar la mentalidad de los historiadores ante él. Lo primero sería que los especialistas en historia adquirieran una mínima formación cinematográfica. Y es que no es lógico empeñarse en cambiar los libros de formato. El cine, también en documental, es un medio de comunicación con exigencias de lenguaje muy diversas del escrito. Mientras no se avance en este camino, el documental histórico —en la mayor parte de los ca-

sos— seguirá significando para los sufridos alumnos un aburridísimo producto que nadie, cuando se refiere a él, llama película. ¡Por algo será!

4. Los relatos populares históricos

No todas las ideas sobre el pasado que comparten los miembros de un grupo social, nacional, étnico, cultural, etc. están conformadas por las investigaciones y enfoques, luego divulgados, de los profesionales de la historia. Si escuchamos a los historiadores profesionales en España hay que concluir justamente lo contrario. Desde un anterior punto de vista habría que concluir que ciertamente la memoria, el recuerdo de lo esencial de nuestro ayer, lo que nos ayuda a juzgar con rapidez sobre quienes son y han sido nuestros amigos y enemigos y cual ha de ser nuestra actitud ante ellos, no es el resultado de un proceso racional fundado en las conclusiones de la más moderna historiografía española. En ese sentido, tampoco la historia ocupa páginas de los periódicos: los nuevos enfoques, las modernas metodologías y los resultados de su aplicación no parecen ser temas de interés general para los medios de comunicación social. Si alguna actualidad se concede a nuestra disciplina, suele estar vinculada a procesos contemporáneos o posteriores a nuestra guerra civil, por ceñirnos al ámbito nacional.

Antiguas lecturas y *explicaciones* de historia en los estudios previos a la universidad, empapadas de implicaciones políticas, pugnan por adecuarse a las nuevas imágenes de nuestro pasado que difunden los medios de comunicación, todas caracterizadas por la corrección política que sostiene cada medio. La gran mayoría de los no historiadores o gentes cultas no acuden a libros para despejar sus dudas, casi siempre poco duraderas, y motivadas por sucesos de actualidad política.

Los historiadores profesionales raramente pueden solucionar los problemas de la gente común, los consumidores de medios, especialmente de televisión, y en nuestro país también de radio. Sus intervenciones, llenas de honradez profesional por otra parte, raramente salen de afirmaciones como «esta cuestión es demasiado compleja y no conviene simplificar». Lo peor, podría añadirse, es cuando se empeñan en explicar las cosas de manera sencilla.

Sea cual fuere el motivo, en nuestro país, el trabajo de los historiadores profesionales raramente opera fuera de las aulas y de los libros de divulgación. No es que estos ámbitos carezcan de importancia; la tienen y mucha. Sin embargo, su incidencia inmediata en la conforma-

ción de la opinión pública sobre nuestro pasado está más en los medios de comunicación social, incluido el cine, que en las publicaciones de estos autores. En este sentido tiene una importancia fundamental el cine que se pasa por televisión, porque con alguna frecuencia hace coincidir el tema de la película con el que la actualidad política ha puesto en primer plano, lo que intensifica su eficacia por ese *plus* de motivación.

4.1. *Las formas históricas de carácter popular. Su función*

Ningún historiador sostiene que la historia sea un saber aséptico. El interés del historiador por el pasado, normalmente, responde a preguntas de palpitante actualidad en su presente respectivo. Es más, la irrupción de la historia como *ciencia* en el ambiente intelectual del positivismo no hizo —en buena parte— sino reforzar, con su aparente rigor indiscutible, unas mentalidades que los estados liberales nacionales precisaban para consolidar su cohesión interna.

Este papel lo había jugado antes otro tipo de narraciones que, con el mismo o similares fines, ponían al alcance de las gentes —analfabetas en su mayor parte— convicciones firmes sobre sus héroes, sus amigos, sus aliados, sus enemigos, la actitud que convenía adoptar ante unos y otros... eso sin contar viejas reivindicaciones territoriales, deseos de revanchas y venganzas, agradecimientos, etc. Ciegos, juglares, saltimbanquis de guñol o de representación en espacios libres y un amplio y variado elenco de gentes similares se ganaban la vida consolidando las visiones oficiales sobre el pasado o criticando —en muy pocas ocasiones— el poder establecido... No era esa su función primordial en la casi totalidad de los casos. Querían, sencillamente, ganarse la vida entreteniéndose los ocios de sus contemporáneos. Probablemente introducirían variantes en sus poemas, cantares, canciones, narraciones en prosa —unas y otras cada vez más frecuentemente acompañadas de ilustraciones— y representaciones. Así se satisfacía más a quienes en los pueblos disfrutaban de sus ferias y fiestas.

Los temas eran variados. Conservamos amplias gamas de letrillas sobre los diversos movimientos revolucionarios de nuestro siglo XIX. Allí se hicieron héroes como Diego de León o Espartero; pero también O'Donnell y Agustina de Aragón, El Empecinado y Espoz y Mina... hasta el héroe de Cascorro, que en el imaginario popular madrileño se convirtió en nombre propio de persona. Pero igual abundancia se puede encontrar en los cancioneros carlistas que se cantaban en tierras de

acendrada lealtad a los diversos pretendientes legitimistas. Las dos Españas del XIX tuvieron también sus relatos históricos populares con villanos y héroes de uno u otro bando.

La labor de los académicos de la historia, de sus correspondientes en cada provincia, de los cronistas oficiales de los diversos ayuntamientos —o los modestos secretarios en su defecto— no era para nada ajena a esta tarea de conformar conciencias con situaciones políticamente bien definidas¹⁴. Se dirigían a otros públicos, a los letrados, pero con idénticos intereses a los que tenían quienes entretenían a las iletradas clases populares: divertir y, a la vez, confirmar con historias de personas concretas en quienes se depositaban los rasgos propios y característicos de la colectividad, cuáles eran los valores que se debían defender por encima de todo, siguiendo el ejemplo de los héroes.

Y las autoridades confirmaban estas líneas de homogeneización cultural elevando a algunos de ellos a la categoría de mártires o héroes supremos. Por entonces la pintura oficial premiaba a héroes históricos —próximos o lejanos temporalmente— que se identificaban con la causa de la independencia de la nación y del estado liberal: desde Viriato a Torrijos; desde Sagunto y Numancia a Zaragoza, Gerona y Bilbao. No faltaba además el Panteón de Hombres Ilustres que daba acogida final a los prohombres contemporáneos.

Los primeros medios de comunicación presuntamente de masas —la prensa singularmente— no hicieron sino unirse a los coros existentes por entonces. Primero, con modestia. Luego, con el protagonismo creciente que les concedía su importancia cada vez mayor. Las campañas públicas promovidas por la prensa son muy numerosas en nuestro siglo XIX. En cada capital de provincia pueden encontrarse monumentos construidos por *suscripción popular* impulsadas por algún periódico contemporáneo: a personas y a acontecimientos.

En fin, la definición de lealtades obligadas no podía construirse por decreto. Debía calar en la sociedad, en cada clase, en cada región. El pasado, su explicación desde el presente, como ahora, adquiriría una importancia fundamental. La historia académica actuaba en el mismo sentido que las narraciones históricas populares. En una, las versiones oficiales se mezclaban con el rigor metodológico y la crítica textual. En la

¹⁴ Vid. SÁNCHEZ PRIETO, J. M.: *El imaginario vasco*, EIUNSA, Pamplona, 1993 y OLÁ-BARRI, I. y SÁNCHEZ PRIETO, J. M.: «Un ejemplo de *Richtungskamp* en la historiografía navarra contemporánea. La polémica en torno a Amayur (1921-34)» en MELENA, J. L. (ed.): *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 1985, pp. 1304-1324.

otra, con el simple entretenimiento. Siendo muy distintas en sus formatos de presentación, en lo que a conformación de imaginarios colectivos se refiere, llevaban a cabo una tarea muy similar.

No conozco estudios sobre la opinión de los historiadores profesionales positivistas del siglo XIX sobre los poemas, quintillas ilustradas, pliegos de cordel y otras producciones *históricas* similares, por no hablar de las numerosas novelas históricas de la época. Tengo la sospecha que, si existen o se realizaran, mostrarían enormes similitudes con lo que algunos historiadores profesionales de la actualidad afirman de las películas históricas. Lo interesante es que todo ese material, entonces tan despreciado, lo buscan con enorme interés los historiadores de hoy. Sobre ellos se construyen una nueva historia que los de aquel entonces sencillamente no podían captar. La paradoja tiene, en mi opinión y respecto al cine, una enorme actualidad.

4.2. *El cine y la creación de mitos en el siglo xx*

Frente a los planteamientos más extendidos entre los historiadores profesionales que acusan al cine comercial de trivializar la historia, los cineastas suelen tener otros puntos de vista muy distintos. El interés de estos últimos es su cercanía e influencia directa en la producción y, por lo tanto en el resultado final: las películas. Las siguientes palabras podrían resumir este modo de entender los deberes culturales del cine¹⁵:

El trabajo de un cineasta consiste en abordar temas complejos, difíciles y arriesgados, y hacerlos llegar al público de una manera accesible y entretenida (...) Si cuando aborda un tema profundo se presenta bajo una forma inaccesible, obsesivamente artística, en cierto sentido hemos fracasado; no hemos sabido aprovechar el medio.

Ningún historiador profesional podrá negar que cualquier tema histórico entra de lleno en la consideración de los «complejos, difíciles y arriesgados». En consecuencia a los medios de comunicación, al cine especialmente, se le ha de pedir capacidad de llegar al gran público. A despecho de los historiadores mismos el cine viene cumpliendo su papel. De hecho, una buena parte de la visión que tenemos sobre nuestro pasado corresponde más a lo que el cine ha divulgado que a lo que he-

¹⁵ HEPWORTH, D.: «The return of the native», *Empire*, junio/julio 1989, pp. 48-51, cit. por PARDO, A.: *David Puttnam. Un productor creativo*, Madrid, Rialp, 1999, p. 265.

mos aprendido en los libros o documentales de historia. Más todavía, son los personajes, los procesos y las épocas del pasado que el cine ha considerado interesantes, y ha llevado a la pantalla con éxito, las que el común de la gente considera también importantes. Y eso al margen de cualquier juicio al respecto por parte de los historiadores. Podría denominarse efecto *agenda setting* por extensión, aunque no lo sea estrictamente. Desde luego es innegable su influencia y su importancia en la configuración de una determinada interpretación de nuestro pasado.

En general, puede afirmarse que alcanzan la categoría de históricamente importantes aquellos personajes y procesos que han tenido la suerte de ser objeto de una superproducción norteamericana —o anglosajona, aunque distribuida por una *major* americana— de gran éxito. El cine bélico ha vuelto a recordar *el día más largo*, antes el holocausto y ahora el ataque japonés a Pearl Harbour. Por si fuera poco, nos ha hecho ver cómo el nuevo imperio americano se parece tanto, en las formas de entretenimiento, al romano más clásico, y cómo también allí, las gentes del espectáculo eran —no sólo estaban considerados— auténticos héroes y verdaderos protagonistas de la historia. Dentro de ese conjunto han encontrado hueco un escocés del siglo XIII, desconocido fuera de Gran Bretaña, y un granjero anónimo de una de las Trece Colonias que tiene su misma cara y está empeñado, desde hace años, en mostrar a todo el mundo las atrocidades británicas en todas las épocas de la historia¹⁶.

En primer lugar, es interesante investigar qué figuras, procesos y épocas faltan en el cine de una época determinada. Nuestro siglo XIX tuvo muy poco interés para la cinematografía española de las dos primeras décadas del franquismo, salvo el disculpable caso de *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) y la buena, aunque apenas vista, *El Marqués de Salamanca* (Edgar Neville, 1948).

Luego, conviene recordar las producciones cinematográficas históricas de los años cuarenta y cincuenta en España, porque permiten reconstruir todo un imaginario popular sobre el descubrimiento de América, Juana la Loca, la vida en las colonias americanas españolas, etc. Sencillamente al calor de películas como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) o *Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1961), por referirme sólo a tres de gran éxito comer-

¹⁶ Es curiosa la constancia de Mel Gibson en esta tarea desde que protagonizó *Gallipoli* (Peter Weir, 1981), la buena acogida en Norteamérica de estas películas y las protestas, cada vez de mayor tono, del gobierno y la prensa británicas.

cial. Un estudio sobre el mantenimiento de arquetipos y mitos contenidos en estas películas en la población española de setenta y más años pondría, probablemente de manifiesto su pervivencia en la actualidad.

Idéntico resultado encontramos en la actualidad. La difusión de las producciones norteamericanas sobre Vietnam por televisión podrían llevar a que una parte de la población olvide la derrota americana, especialmente las que presentan un argumento al estilo de *Rambo* (Georges Pan Cosmatos, 1985): la acción victoriosa —aún recordamos que parcial los que tenemos más de cuarenta años, pero el resto no necesariamente— de un héroe de nacionalidad norteamericana. Podríamos plantearnos las numerosísimas protestas que plantearían algunas películas alemanas o japonesas que sólo narraran las acciones victoriosas de algunos de sus héroes en la Segunda Guerra Mundial sin mención explícita a su derrota final. Desde luego no se estrenarían en Estados Unidos.

En este sentido el vencedor sigue escribiendo la historia. Confirma esta afirmación la observación de las películas sobre la guerra civil española. Durante el franquismo no hubo la más mínima duda sobre cuál era el bando que reunía todas las cualidades positivas y virtudes y cuál el que concentraba los males más radicales. Desde 1978 los términos, prácticamente, se han invertido. Probablemente, dentro de veinte años, se vean con el mismo escepticismo muchas de ellas. Incluso se podrá explicar el mantenimiento del *estado de guerra* durante cincuenta años, en unos y otros, sencillamente, analizando el material cinematográfico (incluido desde luego el producido durante la guerra misma).

Cuestiones no tan obvias como las precedentes ayudarán a entender la pervivencia y cambios de mentalidad ante temas muy diversos. Por ejemplo: la representación de secundarios de otras nacionalidades permite rastrear los sentimientos de los españoles ante británicos, franceses y, por supuesto, norteamericanos. Desde luego, la censura matiza estas representaciones; pero eso mismo confiere aún más interés a la investigación. Lo mismo puede hacerse respecto al papel de la mujer o de las minorías étnicas, en nuestro caso limitada, durante muchos años, a la raza gitana.

En resumen, el cine está escribiendo la historia desde hace años. No parece que su influencia vaya a disminuir. Más bien la multiplicación de las proyecciones a través de la televisión en sus cada vez más diversas formas, el vídeo y el DVD, incrementará su papel en la configuración de la historia en sus niveles populares y probablemente de divulgación. En este sentido, la especialización creciente de los profesionales de la historia facilita aún más esta función.

La actitud de los historiadores ante este proceso, desde mi punto de vista irreversible, puede ser variado. En primer lugar, cabe intentar trabajar en la producción de películas. El lugar idóneo parece, inicialmente, la elaboración de guiones. No tanto la supervisión como expertos sino la realización —la escritura— de éstos. No es una tarea fácil en nuestro país, pero el crecimiento de los canales temáticos y la definitiva orientación de las cadenas públicas de televisión en el mercado audiovisual puede facilitar este proceso, especialmente en el campo de los documentales y en los programas históricos de televisión que tanto se dan en Francia y Alemania y están, prácticamente, inéditos en España.

Esta posibilidad constituye aún poco más que una esperanza, pero no debería desecharse, especialmente en la orientación de los nuevos licenciados en historia. Sería deseable también una implicación en equipos de producción y abrir salidas profesionales a las nuevas generaciones de historiadores, porque sobre ellos descansará la tarea de divulgar nuestra disciplina en una sociedad caracterizada por la impronta de los medios de comunicación social y del entretenimiento.

Cabe otra actitud al alcance de todos los historiadores profesionales. Se trata de hacer un esfuerzo por entender el cine y sus códigos expresivos. No tanto para cambiarlos, tarea que —hoy por hoy— me parece un empeño inútil, sino para explicar a sus alumnos el sentido de las películas históricas. Es más, para aprovecharlas, aunque sólo sea como motivación, para impulsar la popularidad de la historia y su posibilidad de mayor difusión mediante formatos escritos.

En la universidad la utilización de películas como otras fuentes históricas me parece fundamental en historia contemporánea y habrían de tener un papel clave junto con la documentación procedente de los medios de comunicación en general. Este tema es, probablemente, aún más importante que el cine en particular. En este sentido la comprensión del protagonismo social y cultural de los medios de comunicación social es, salvo excepciones, una de las ausencias más destacadas de la historiografía española sobre nuestra edad contemporánea.

5. Una conclusión posible

El historiador raramente puede explicar con rigor un proceso todavía abierto. En parte, porque sólo la conclusión de éstos permite establecer la importancia relativa de cada factor. Podría decirse, con aire teatral, que el historiador trabaja normalmente con cadáveres.

Ciertamente — como los muertos por Don Juan Tenorio — gozan de buena salud.

El cine es, sobre todo y antes de otras consideraciones de carácter estético, un medio de comunicación social. Su destinatario es masivo: de muy amplio espectro cultural y social. Un público que necesita entender sin dudas la historia que se cuenta: sea real, ficticia, actual, pasada o futura.

Ya se ha dicho que la historia raramente es sencilla. No sólo eso, las películas presentan siempre un final cerrado, que no deja lugar para dudas. Para el historiador las cosas no son tan sencillas y el peso de cada causa ha de ser muy finamente ponderado. El desencuentro no podía ser mayor en este sentido. El cine necesitaría del historiador justamente para aquello que éste no le puede ofrecer: sencillez y claridad patentes y asequibles a públicos amplios.

No se puede exigir a una película histórica que cuente la historia como un libro: son dos lenguajes diferentes, con exigencias muy distintas. Además la gente no acude al cine para aprender historia y no parece lógico forzar la voluntad del espectador¹⁷.

El cine histórico conecta más con el relato popular anterior a la historia como saber riguroso, que con las concepciones actuales sobre nuestra disciplina. El haz luminoso que entretiene nuestros ocios en una sala oscura, hace presente el ámbito del anciano que, a la luz vacilante de una hoguera, transmite tradiciones — la historia — de la tribu o del clan a los que le escuchan apretujados a su alrededor en la puerta de la choza. Conviene no olvidar que esos relatos son ahora, para los rigu-

¹⁷ Sobre el carácter popular del cine se puede añadir otra consideración histórica a las citadas anteriormente. Salvo alguna excepción ocasional: vanguardias, expresionismo, film d'art, etc., el cine se ha movido siempre en la órbita de lo popular y no de las manifestaciones de alta cultura. Es significativo que al aparecer el sonoro nadie del cine se planteó acudir a grandes músicos para que hicieran piezas de tono clásico para sus películas. Se acudió a los cantantes de moda, a la música ligera más popular en cada país. «Arte de esencias populares, el cine no pudo conciliar en su seno, como muchos esperaban, la música popular y de gran difusión con una música de estilo más culto. Esta separación se reprodujo en el interior mismo de las películas. El cine sonoro estableció enseguida, al menos en Francia, lazos estrechos con la industria discográfica y de la canción. El aparato de radio, que se desarrolló considerablemente desde 1922, había popularizado a cantantes de los que se apoderó inmediatamente la pantalla. (...) poco a poco, esta omnipresencia de la música popular en el cine se iría difuminando (...) asimismo, muchas películas americanas adoptan como música, no una partitura, sino una selección de títulos populares de *rap* y de *rock*. En este sentido el cine sigue funcionando como divulgador y amplificador de la música popular» (CHION, M.: *El cine y sus oficios*, Cátedra, Madrid, 1996 (2.ª edición), pp. 392-393. El original francés es de 1990).

rosos investigadores, fuentes de la Historia. Es indudable que el cine configura la memoria colectiva de manera cada vez más intensa. En la actualidad nos desenvolvemos en medio de una cultura que emplea las imágenes como vehículo fundamental de transmisión. La memoria colectiva se compone de imágenes vistas: el historiador no puede pretender un trato de favor en ese contexto. Entre otras cosas, porque el pasado no tiene dueño.

También puede que estemos, simplemente asistiendo al inicio de otra saga heroica que está iniciando su desarrollo: una lucha entre nuevos y viejos señores de la historia. Y, a lo mejor, somos todos nosotros los protagonistas.