



NUEVA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN DE PELÍCULAS HISTÓRICAS

J. M. CAPARRÓS LERA

Que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja – mejor o peor– las mentalidades de los hombres y las mujeres de una determinada época. Además, las películas pueden ser un medio didáctico para enseñar Historia.

Es obvio que la evocación de la Historia ha supuesto para el cine uno de los géneros primigenios y más populares. En la actualidad, el film histórico se confunde con el cine de ficción, pues toda película es de algún modo histórica, viene a ser –diría el primer especialista Marc Ferro– un “contraanálisis de la historia oficial”¹; no interesa tanto el rigor de la reconstitución del pasado, sino cómo ven ese pasado los cineastas de hoy, influidos por lo que se piensa del ayer en ciertos estratos de la sociedad del momento.

¹ FERRO, Marc (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel (2ª ed., 2000); FERRO, M. (1975). *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*. París: Hachette.

A veces –dirá su colega Pierre Sorlin– las películas nos “hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado”, del contexto, que del hecho histórico o referente que intentan evocar².

Así, a partir de los años setenta y, sobre todo, durante la década de los noventa, una serie de historiadores han ido acometiendo el estudio del fenómeno fílmico desde una perspectiva más sociológica que estrictamente cinematográfica³. Además, el estudio del cine como arte es, hoy por hoy, una materia bastante estática; mientras que su profundización como reflejo de las mentalidades de la sociedad –y como materia auxiliar de la Historia– es una ciencia dinámica, en constante evolución y desarrollo metodológico. Sobre el arte de las imágenes fílmicas está casi todo prácticamente escrito y discutido, pero acerca de sus posibilidades investigativas –las relaciones entre el Cine y la Historia–, queda mucho camino por andar; es más, resulta todavía un pozo sin fondo⁴.

De ahí que, en el año 2005, Peter Burke –uno de los más prestigiosos historiadores de la Cultura– se pronunciara en estos términos:

“Dada la importancia que tienen la mano sujeta a la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría hablar del realizador cinematográfico como historiador. La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos es bastante evidente.

En otras palabras, el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, completando y corroborando el de los documentos escritos. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan⁵”.

Por tanto, los documentos visuales pueden transformarse en testimonios históricos. Sin embargo, la diversidad es grande; están hechos con intenciones muy diferentes y dirigidos a distintos sectores de público.

² SORLIN, Pierre (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica; SORLIN, P. (1980). *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: Blackwell.

³ JARVIE, Ian J. (1979). *El cine como crítica social*. México: Prisma; JARVIE, I. J. (1974). *Sociología del Cine*. Madrid: Guadarrama.

⁴ ROSENSTONE, Robert A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel; ROSENSTONE, R. A., ed. (1994). *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton: Princeton University Press.

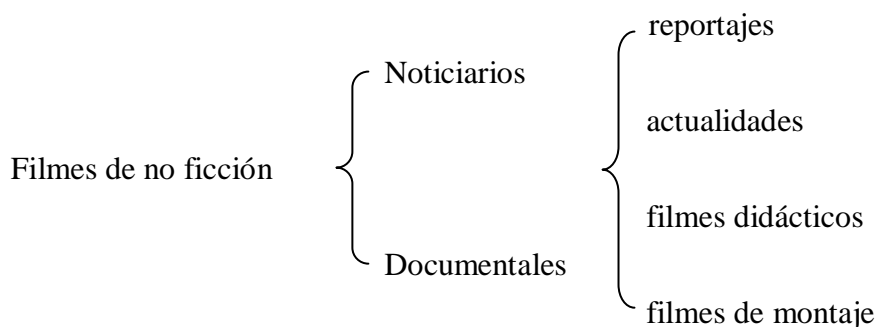
⁵ BURKE, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Desde el noticiario informativo hasta un film de ficción, pasando por una película documental, el cine —es decir, las imágenes en movimiento si entendemos el concepto en su acepción global, y en la que se incluye tanto la televisión como el vídeo— puede dividirse de diversas maneras.

Hasta el presente, todas las clasificaciones parten de la distinción existente entre filmes de ficción o películas argumentales (*fiction films* o *feature films*, en la terminología inglesa) y filmes que no son de ficción (*non-fiction films*). Resulta curiosa esta unanimidad, dado que posteriormente se puede comprobar que las diferencias que inicialmente parecían muy claras y bien delimitadas no son tan precisas a medida que profundizamos en ellas.

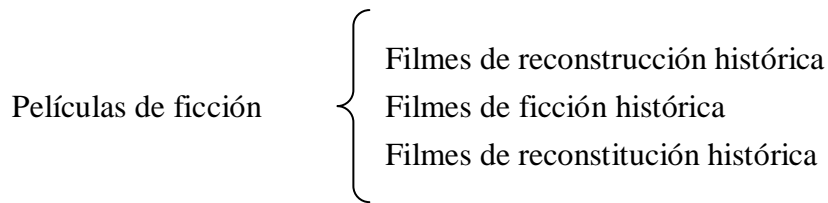
Son numerosas las películas —como luego veremos— que podrían pertenecer a ambas categorías, o que poseen la intencionalidad que caracteriza a las unas y el estilo de realización propio de las otras. Esa diferencia inicial, la mayoría de las veces, suele basarse en criterios metodológicos.

No parece, pues —como afirmaba el referido especialista Marc Ferro, en una entrevista⁶—, que el hecho de establecer una clasificación suponga admitir la existencia de fronteras, en las que el gran teórico galo manifiesta no creer. No se trata de separar; sino que, como existen diferencias entre diversos tipos de películas, puede resultar útil conocer en qué consisten tales diferencias. Aun así, en 1982 el profesor Denis Richet se planteó la siguiente cuestión antes de exponer los tres tipos de filmes históricos que él diferenciaba: “¿En qué medida y de qué modo puede la Historia beneficiarse de la ayuda fílmica?”⁷. Pienso que éste puede ser un buen punto de partida para explicar los posteriores criterios de clasificación, dentro de las convenciones metodológicas que preside toda sistematización clasificatoria, que en nuestro caso cabe esquematizar de la siguiente forma:



⁶ DANEY, Serge; RAMONET, Ignacio (1975). “Sur trois façons d’écrire l’Histoire », *Cahiers du Cinéma*, 257, p. 23. Vid., también, el cap. 19 de *Historia contemporánea y cine*, cit., pp. 190-198; nueva edición aumentada, donde este autor incluye una propuesta de clasificación global de los filmes según su relación con la historia, que no aparecía en la 1ª ed. de 1977 francesa ni en la española de 1980 (Barcelona: Gustavo Gili).

⁷ RICHEL, Denis (1982). “Le cinéma au service de l’Histoire”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 35-36, p. 8; importante monográfico dedicado al cine histórico.



A continuación, vamos a comentar cada uno de estos tipos de películas históricas.

Noticiarios

La definición del concepto noticiario o de *noticiero* en Latinoamérica (*newsreel*, en la terminología inglesa), que algunos incluyen dentro del denominado documental, nos puede llevar a la consideración de que es aquel film que no es de ficción y, por tanto, realizado sin actores, y con el ánimo de mostrar un hecho real en imágenes. Bien es cierto que hay que desmitificar un poco el aspecto de “cine-verdad” –el célebre *cinéma-vérité*–, que en numerosas ocasiones se le ha atribuido erróneamente.

En este sentido, es interesante constatar las teorías del lingüista y desaparecido cineasta belga André Delvaux, al razonar que es mínima la diferencia entre el film de ficción y el documental o película de actualidades (*actualités*). Decía Delvaux: “No es la irrealidad del primero lo que se distingue, puesto que el montaje del documental tiene también su parte de imaginación”⁸.

Pero todavía sería más concluyente el crítico e historiador catalán Esteve Riambau, al afirmar que “una rápida mirada sobre el film histórico de ficción, demuestra que la manipulación de la Historia es independiente del carácter documental o de ficción de los filmes”⁹.

⁸ DELVAUX, André (1961). “Le cinéma et l’histoire contemporaine, Un art du faux témoignage”, *Cahier pédagogique*, 26, p. 14, otro monográfico dedicado al cine; revelador artículo –que procede de una ponencia presentada en el Institut de Sociologie Solvay (Bruselas, 20-25 de abril de 1959)– reproducido en CAPARRÓS LERA, José María (1997). *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza, apéndice II, pp. 755-757 (2ª ed. actualizada, 2004, pp. 737-739).

⁹ RIAMBAU, Esteve (1982). “Le film de montage: mémoire historique ou manipulation cinématographique”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, cit., p. 88.

Por eso, entre el cine de no ficción podemos diferenciar muy claramente aquellos filmes que, si bien sus imágenes constituyen un documento de primera mano, no poseen una estructura fílmico-narrativa compleja. Suelen ser filmaciones breves y sencillas, y casi nunca se efectúa en estas películas una laboriosa labor de montaje. De aquí que, bajo la denominación de noticiario, se puedan incluir las imágenes que para un informativo se toman de una manifestación sociopolítica, o las del encuentro entre destacadas personalidades, hasta viajes de gran trascendencia, un atentado, una batalla, etc. Son noticias periodísticas; pero, en ocasiones, dada su importancia, pueden constituirse en un valioso documento histórico.

En este apartado podemos incluir las filmaciones primigenias de los hermanos Lumière: el histórico rodaje de la salida de los obreros de su fábrica de Lyon, o la llegada de un tren a la estación de La Ciotat, que presentaron al público el 28 de diciembre de 1895.

Son imágenes que no se fijan en los acontecimientos importantes o trascendentales, sino en hechos cotidianos, que suceden diariamente. Algunas de ellas, por determinadas características, también pueden constituir un valiosísimo documento histórico: normalmente, lo serán más las filmaciones realizadas hace muchos años, y que muestran una serie de edificios, paisajes, objetos o actitudes que hoy ya han desaparecido.

Ésta es, pues, la clasificación que proponemos con respecto a los noticiarios cinematográficos (o *noticieros* –insisto–, en la terminología latinoamericana):

- 1) reportajes de información, tal como podemos ver por las numerosas cadenas televisivas (que se incluyen en los telediarios o telenoticias), debidamente montados, que muchas veces se integran en los noticiarios o, más adelante, en los documentales.
- 2) actualidades, los “rollos de noticias” (*newsreels*) de actualidad, las cuales muchas veces forman una parte de una serie concreta (Pathé News, Paramount, Fox, Gaumont... o el ya histórico NO-DO español), que se editaban con una periodicidad fija (habitualmente uno o dos números semanales).

Esta sería, pues, la *materia prima* cinematográfica, sólo aparentemente más próxima a la realidad histórica. Los primeros, equivaldrían a un periódico; y los segundos, a una revista.

Por último, cabría añadir que Marc Ferro posee una valiosa metodología, la cual logra clarificar y dilucidar mejor los pros y los contras de tales apartados, cuyas conclusiones intentaremos sintetizar a continuación.

A partir de tres diferentes aspectos, podemos establecer el grado de autenticidad de las imágenes de los *non-fiction films*, que, como verdaderas, se ofrecen a los espectadores. Es una triple crítica la que establece en su sistema metodológico: autenticidad, identificación y análisis.

- *Crítica de la autenticidad*: en la que explica las posibilidades de alteraciones, modificaciones y reconstituciones de un film; pueden ser detectadas, observando detalladamente el montaje del mismo (plano-contraplanos, que en realidad no se corresponden, aunque así se pretenda).

Como ejemplo, puede ser válida la imagen, habitual en las filmaciones bélicas, de un plano en el que se observa un cañón haciendo fuego, e inmediatamente después vemos el contraplano de la explosión: obviamente, es imposible que ambas tomas pertenezcan al mismo disparo.

- *Crítica de la identificación*: está centrada en la posibilidad de manipulación temática; puede ser analizada a partir de la comprobación de objetos en relación al año de supuesta filmación de las imágenes.

Por ejemplo, se nos puede hacer creer que vemos unas imágenes tomadas en 1917, en que aparece un grupo de soldados franceses; analizando detenidamente los planos, podemos comprobar que no llevan el casco que ya se había adoptado en ese año, sino la gorra que usaban en 1914 o 1915, que es por tanto la fecha de filmación.

- *Crítica de análisis*: en este apartado se analiza la intencionalidad política del film, así como las condiciones de producción, entre las que se incluyen la observación y el estudio de aquellos factores no deliberados e imprevistos por el equipo de rodaje; pero que, sin embargo, sí aparecen en la película.

Este último aspecto es igualmente válido para el film de ficción, lo que denomina Ferro *lo visible* y *lo no visible* en una película.

Documentales

Asimismo, los llamados documentales (*documentary film*, en su terminología anglosajona) cabe dividirlos en los otros sendos grupos señalados más arriba:

- 1) filmes didácticos, películas preparadas para la enseñanza (series dedicadas a materias como las Ciencias Naturales, Geografía, Biología, Historia, etc.).
- 2) filmes de montaje, filmaciones de la realidad –que utilizan la materia prima ya rodada–, las cuales se pueden combinar con entrevistas y poseen el punto de vista del realizador. Estas películas de no ficción se conocen también como de reconstitución histórica.

Pero cabe especificar mejor ambos tipos de documentales con otros ejemplos, a saber:

Los documentales –que tienen una finalidad eminentemente didáctica– son aquellos realizados por profesionales –en este caso, por historiadores, pedagogos, etc.–, los cuales están pensados para ser exhibidos en centros docentes; aunque, lógicamente, no es éste el único marco en que pueden proyectarse, ni los alumnos sólo sus destinatarios (cada vez son más las cadenas televisivas que emiten documentales en sus programas, sobre todo matutinos). Últimamente, también las salas comerciales ofrecen proyecciones de documentales.

Estos filmes pueden recoger imágenes de archivo –de diversos noticiarios y reportajes, especialmente– e incluso otro tipo de imágenes –normalmente fotografías de objetos o de obras de arte; pero también filmaciones elaboradas por el propio equipo de realización, siempre que sea posible y si el relato lo requiere.

Documentales, pues, que parten de la idea de ilustrar un aspecto del programa o de la temática general del curso, en el caso más habitual de tener una audiencia escolar, o de poner imágenes a un capítulo concreto de la Historia, si está producido según otro planteamiento.

Los filmes dirigidos por Marc Ferro constituyen el mejor ejemplo de este tipo de documentales, aunque también hay que constatar que en Gran Bretaña es donde existen más realizaciones histórico-didácticas¹⁰.

¹⁰ Es muy interesante el Catálogo editado en 1974. *Films for Historians*. Londres: British Universities Film Council (BUFC).

No obstante, debido a su importancia para la enseñanza de la Historia, relacionaremos aquí –ordenados cronológicamente– la serie de 14 cortos producidos por Pathé Cinéma, realizada por el profesor Ferro –la mayoría codirigidos por Marie-Louise Derrien– y filmada en 16 mm, que después fue editada en vídeo por Hachette (París), con unas espléndidas guías:

- *Ho Chi Minh, mise en cause du système colonial, 1883-1943* (1972), 13 min.
- *Guerrilla, Guerre d'Indochine, 1945-1954* (1972), 13 min.
- *Tunisie, Maroc, lutte pour l'indépendance* (1972), 14 min.
- *Algérie 1954, la révolte d'un colonisé* (1973), 13 min.
- *Comment l'Allemagne est devenue nazi* (1973), 16 min.
- *De Marx à la révolution mondiale* (1973), 13 min.
- *Dernière conquêtes coloniales* (1973), 13 min.
- *De Ku Klux Klan aux panthère noires* (1974), 16 min.
- *La voie indienne vers l'indépendance* (1974), 14 min.
- *Les trois expériences de la Chine communiste* (1974), 14 min.
- *1959, l'exemple cubain* (1974), 16 min.
- *Les tres principes du peuple* (1974), 14 min.
- *1931-1949. Les trois etapes de la révolution chinoise* (1974), 14 min.
- *1914-1918. Transformation de la guerre* (1976), co-dir. Pierre Gauge, 15 min.

Aparte de sus tres largometrajes no comerciales:

- *Trenta ans d'Histoire: La Grande Guerre* (1964), co-dir. Solange Peter, 140 min.
- *Lénine par Lénine* (1970), co-dir. Pierre Samson, 90 min.
- *Pétain* (1990), dir. Jean Marboeuf, según el libro del propio Ferro, 85 min.

Todos estos filmes didácticos estaban pensados para alumnos de los liceos franceses –dirigidos entonces a estudiantes de Bachillerato y Preuniversitario–, pero también para público más especializado.

Asimismo, por las características y posibilidades que presentan los documentales –habitualmente, cortometrajes– son las películas que más adecuadamente pueden ser utilizados en los centros docentes sin romper el horario escolar o la duración de una clase.

Por otra parte, bajo la denominación de filmes de montaje, cabe incluir aquellas películas de no ficción que nacen con la pretensión de mostrar un suceso real sin recurrir a la ficción interpretativa; es decir, sin utilizar actores que representen e interpreten a los personajes reales o históricos. La ficción interpretativa, por tanto, es el aspecto que más claramente permite distinguir la ficcionalidad o no de una película, y la no existencia previa de un guión en los reportajes y noticiarios de actualidad (aunque haya una selección y montaje posterior); pues los documentales sí poseen un guión, una planificación cinematográfica anterior. Aun así, con la hibridación del actual cine documental, se hace difícil mantener hoy una distinción tan clara. Además, el género documental es una opción artística de muchos autores.

Con todo, la célebre serie norteamericana *The March of Time* (1937-1943), a la hora de presentar los temas de actualidad, ya combinaba el estilo documental con una interpretación de personajes reales por parte de actores famosos¹¹.

Estos filmes toman elementos de la realidad, bien directamente, bien de segunda mano (utilizando materiales ya existentes, como comentamos más arriba), o bien combinando ambas posibilidades, para ofrecer una visión en teoría más realista de un acontecimiento concreto; aunque eso sí utilizando en la mayoría de los casos los códigos narrativos de los filmes de ficción. Pues, como ya antes se apuntó, este tipo de cine no siempre recoge con más fidelidad los acontecimientos reales que las películas argumentales o de ficción.

Generalmente, esta clase de cine de no ficción es denominada documental de reconstitución histórica (o también *compilation film*, en la denominación inglesa), el cual se diferencia del resto de documentales. Como explicaría muy bien Pablo Bonell:

“El montaje es una operación cinematográfica (consistente en la selección y unión de las secuencias filmadas durante el rodaje, así como establecer una relación definitiva entre la imagen y el sonido) que se realiza en todos los filmes, pero que en este caso adquiere una mayor importancia, dado que en muchos de estos filmes se recurre a su vez a introducir antiguas tomas de noticiarios¹²”.

¹¹ Cfr. SHORT, Kenneth. R. M. (1998). “The Royal Air Force: World War II Film Propaganda and *The March of the Time*”, *Film-Historia*, 8, pp. 153-186.

¹² BONELL GOYTISOLO, Pablo (1986). *El film en la enseñanza de la Historia*. Barcelona: Universidad de Barcelona, p. 26; tesina de licenciatura inédita, que dirigí. Discutimos y establecimos una primera propuesta de clasificación conjuntamente. Después, he ido ampliando algunas teorías de Bonell –hoy profesor de Historia en un Instituto de Secundaria–, con la propia experiencia investigadora y pedagógica en este campo.

En estos filmes de montaje o de reconstitución histórica, pues, todavía podemos diferenciar tres tipos de películas. Dependiendo si los materiales que utiliza son o no de primera mano, variará la estructura del documental. Nos explicaremos brevemente, con algunos ejemplos de documentales conocidos:

- a) Existen determinadas películas en las que el realizador y el equipo técnico toman directamente de la realidad aquellas imágenes que luego utilizarán en el montaje. Dentro de esta clase concreta de filmes es la única que no recurre al doble proceso de montaje antes aludido.

Resultan aquí muy clarificador aquí el documental de Luis Buñuel *Tierra sin pan* (1933), rodado en la región extremeña de Las Hurdes, y en el que se muestra la pobreza y la escasez de las gentes y de la tierra; y *Norteamérica en España* (1937), producido por la firma comunista Film Popular, donde se narra la estancia de dos miembros de la Cámara de Representantes USA, en plena Guerra Civil española, cuya visita tuvo gran importancia para la defensa de la causa republicana en Estados Unidos, al tiempo que constata el homenaje que se rindió a las Brigadas Internacionales en Albacete¹³.

- b) Por otro lado, tenemos aquellos documentales que están realizados a partir de otros materiales; materiales que fueron rodados por un equipo distinto al que realiza la película. La labor de este segundo equipo técnico se basa en seleccionar y luego montar –compilar– las imágenes de otros filmes.

Los documentales de Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra* (1971) y *Retablo de la Guerra Civil española* (1980), pueden servir perfectamente para clarificar tales películas. En el primer film de reconstitución histórica, Patino seleccionó y unió fragmentos de noticiarios y de películas argumentales de la posguerra española, añadiendo a su vez una música y las canciones características de ese período. Y en el segundo caso, combinó noticiarios y documentales de los años 30 en España, junto a imágenes de diarios de la época y el sonido original de las películas –unas pocas de ficción, aunque de apariencia documental–, a fin de ofrecer una panorámica testimonial del conflicto bélico.

- c) Finalmente, en este tipo de filmes podemos hallar aquellos que combinan la unión y el montaje de materiales antiguos con el de rodajes realizados a posteriori por el equipo de filmación de la película.

¹³ Para un estudio de estos filmes, vid. IBARZ, Mercè (1999). *Buñuel documental. “Tierra sin pan” y su tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias, donde descubre algunas manipulaciones realizadas por el propio autor; y CRUSELLS, Magí (2001). *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

En esta última subclasificación –tal vez la más numerosa, cinematográficamente hablando– valga citar sendos ejemplos: el famoso film de Alain Resnais, *Nuit et brillant* (1956), en el que el realizador contrasta las imágenes de un campo de concentración alemán rodadas durante la II Guerra Mundial con otras de esos mismos lugares, tal como quedarían unos años después; y la película de Gonzalo Herralde *Raza, el espíritu de Franco* (1977), en el que el realizador contrasta las imágenes de *Raza* (1941), de José Luis Sáenz de Heredia –la película que escribió el general Franco–, con entrevistas a su protagonista, Alfredo Mayo, y a la hermana del dictador, Pilar Franco.

Un aspecto a destacar en los *documentary films* es que el punto de vista del realizador –al revés de lo que ocurre habitualmente con los reportajes y los noticiarios de actualidad– se impone, en buena medida, sobre la realidad de los materiales que se ofrecen; ello suele suceder independientemente de los tres tipos distintos de filmes de montaje que acabamos de comentar.

El cine documental –insisto– que no es más objetivo que el de ficción, pues la memoria histórica –que puede ofrecer lapsos, voluntarios o no– y la manipulación cinematográfica de cada autor es obvia. El mismo Marc Ferro me confesó personalmente en París que, cuando él montaba sus documentales didácticos antes reseñados, escogía aquellas imágenes que refrendaban mejor su visión apriorística de la Historia.

Películas argumentales

Por tanto, resulta evidente que el arte de las imágenes fílmicas es un testigo implacable de la Historia, un testimonio a tener en cuenta, tanto como medio auxiliar para la investigación como material complementario para la enseñanza de esta asignatura o interdisciplinario con otras. Pocos medios de comunicación subrayan mejor la actualidad del mundo en que vivimos, ya que las palpitantes imágenes de las películas testimonian el acontecer de los pueblos, reflejan las mentalidades contemporáneas.

De ahí que el desaparecido maestro del Neorrealismo italiano, Roberto Rossellini, declarara en 1963:

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

Largo discurso de Rossellini que se concretaría en ese singular cine didáctico realizado para la TV italiana.

Por otro lado, sin llegar al maximalismo del maestro D. W. Griffith (que, en 1915, manifestó que los filmes sustituirían a los libros en la enseñanza de la Historia), el referido André Delvaux, que fue uno de los teóricos más importantes del Séptimo Arte, con su mencionada ponencia sobre el tema –presentada en la XXVII Semana Social Universitaria de Bruselas, en 1959–, pondría prácticamente la primera “pica en Frandes” en este terreno¹⁴.

¹⁴ Entre los pioneros, vid. el ensayo del antropólogo HEUSCH, Luc de (1962). *Lé cinéma comme science sociale*. París: Unesco.

En España –aparte de los ya constatados– también han surgido otros especialistas en torno a las películas argumentales: el pionero en el presente campo es Ángel Luis Hueso, catedrático de Historia del Cine de la Universidad de Santiago de Compostela¹⁵; así como los pedagogos Juan C. Flores Auñón, Javier Fernández Sebastián y Tomás Valero¹⁶, los profesores universitarios José Enrique Monterde, María Antonia Paz, Julio Montero, Aitor Yraola, Emilio C. García Fernández, Santiago de Pablo, José Luis Sánchez Noriega, Ramon Alquézar, José Carlos Suárez, Alberto Prieto, Gloria Camarero¹⁷, Rafael de España y Magí Crusells, o el fundador del Centre d'Investigacions Film-Història – precisamente el autor de este artículo– y editor desde 1991 de la revista especializada *Film-Historia*, quien ha ido impulsando una escuela de historia contextual del cine – *cinematic contextual history*, siguiendo la denominación anglosajona– en el seno del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona. Allí celebramos del 12 al 15 de febrero de 1992 un Congreso Internacional sobre Guerra, Cine y Sociedad, que constituyó la “puesta de largo” de este grupo investigador¹⁸.

Por eso, refiriéndose al cine de ficción, el profesor Jean Tulard se pronunció así en 1982:

“La ficción histórica es raramente interesante en un primer grado, salvo obras como *Enrique V* (Laurence Olivier, 1944). Pero en un segundo grado, su interés es grande. He mostrado como los filmes consagrados a Napoleón son normalmente el reflejo de una ideología o de las preocupaciones de una época. El simple film de ficción puede introducir un testimonio sobre la sociedad, pues hace de reflejo¹⁹”.

No cabe duda, pues, que los filmes de ficción o películas argumentales (*fiction films* o *feature films*, insisto en la terminología original) ofrecen una doble representación: por un lado, la de aquellos ambientes, escenas y diálogos que se están recreando para que sean filmados por la cámara; y, por otro, la de unos actores que están encarnando a unos personajes reales e históricos (Anthony Hopkins, en el *Nixon* de Oliver Stone, por poner un único ejemplo).

¹⁵ HUESO, Ángel Luis (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel. La primera edición data de 1983, basada en su tesis doctoral *El cine, fuente histórica del siglo XX* (1974).

¹⁶ Director de la web www.cinehistoria.com, es también autor de un reciente libro especializado: VALERO, Tomás (2010): *Historia de España contemporánea vista por el cine*. Barcelona: UB.

¹⁷ Profesora Titular de Historia del Cine de la Universidad Carlos III de Madrid, Gloria Camarero organizó en España dos Congresos Internacionales de Historia y Cine, en los meses de septiembre de 2007 y 2010. Las Actas vieron la luz al año siguiente con los títulos de *Una ventana indiscreta. La Historia desde el Cine*. Madrid: JC, 2008; y *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*. Madrid: T&B, 2011.

¹⁸ Centro de Investigaciones que después también se desarrollaría con la asignatura oficial que imparto desde el año 1995: *Història Contemporània i Cinema*, y la realización de 13 tesis doctorales sobre el tema, la mayoría publicadas y siguiendo la denominada Metodología Film-Historia. Cfr. CAPARRÓS LERA, J. M.; ALEGRE, Sergio (1999). “Análisis histórico de los films de ficción”, *Cuadernos Cinematográficos*, 10, pp. 7-26.

¹⁹ TULARD, Jean (1982). “Points de vue sur les rapports de l'Histoire et le Cinéma”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, cit., pp. 17-18.

Una propuesta de clasificación del cine histórico argumental –como ya hemos hecho para los noticiarios y documentales– nos puede ayudar a clarificar mejor esta valoración:

a) *Filmes de reconstrucción histórica*

Se trata de aquellos filmes que, sin una voluntad directa de hacer Historia, poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes de la Historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época.

Un ejemplo muy claro lo tenemos en las películas del movimiento neorrealista (*Roma, città aperta, Paisà*, del referido Rossellini, o *El limpiabotas y Ladrón de bicicletas*, del binomio De Sica-Zavattini), e incluso en el cine de Éric Rohmer, quien –desde sus denominados Seis cuentos morales (1962-1972), Comedias y proverbios (1980-1987) hasta los más recientes Cuentos de las cuatro estaciones (1989-1998)– no ha hecho más que estudiar el comportamiento pequeño-burgués de una juventud intelectual francesa con vocación de etnólogo; o el mismo cómico Woody Allen, el cual ha ofrecido con sus filmes un retrato de la sociedad norteamericana contemporánea, especialmente del intelectual judío de Manhattan. Asimismo, habría que situar en esta primera clasificación buena parte de los filmes de la escuela soviética de los años veinte, o aquellas películas basadas en obras literarias que reflejan una época y unos tipos que hoy ya forman parte del pasado histórico.

Tal es el caso, por no citar más, de *Las uvas de la ira* (1940), de John Ford, según la novela de John Steinbeck, que reproduce el clima de la Depresión norteamericana. Sin olvidarnos del cine español de los años de la Dictadura (especialmente, las películas de Bardem y Berlanga), que puede ser un catalizador del período franquista, así como las cintas de la actual Democracia. E incluso los mismos filmes “serios” de ciencia-ficción (*2001: Una odisea del espacio, Blade Runner, Matrix*) pueden apuntar hipótesis sobre el mañana o acerca de los miedos e incertidumbres del hombre y la mujer contemporáneos en torno al nuevo milenio.

A estas películas de valor histórico o sociológico, Marc Ferro las denomina de reconstrucción histórica, pues son filmes que retratan a la gente de una época, su modo de vivir, sentir, comportarse, de vestir e incluso de hablar. Obviamente son, sin pretenderlo, testimonios de la Historia. Filmes de ficción –o aparentemente de ficción– que requieren ya la atención del historiador, investigador o pedagogo.

b) *Filmes de ficción histórica*

Cabe enclavar aquí aquellos títulos que evocan un pasaje de la Historia, o se basan en unos personajes históricos, con el fin de narrar acontecimientos del pasado aunque su enfoque histórico no sea riguroso, acercándose más a la leyenda o al carácter novelado del relato. Tal es el caso, indiscutiblemente, del cine de Hollywood. Y de filmes míticos como *Lo que el viento se llevó* (1939). Películas que ofrecen, al mismo tiempo, una idealización del pasado, de cómo lo ve en esa época la industria hollywoodiense, dentro de las constantes del género tradicional y de sus intereses –también comerciales–, siguiendo las modas de un período o el estilo de determinada productora; como, por ejemplo, la versión de *Los tres mosqueteros* (1948), de George Sidney, para la Metro.

Estas películas, denominadas de género y algunas de gran calidad cinematográfica (recuérdese, si no, la gran tradición del cine histórico inglés, con cintas modélicas como *Un hombre para la eternidad*, realizada en 1966 por Fred Zinnemann), son dignas representantes del film-espectáculo y utilizan el pasado histórico únicamente como marco referencial, sin realizar habitualmente análisis alguno (léase el llamado cine de romanos, *made in* Hollywood, o coproducido en Europa²⁰). No obstante, por su ambientación, escenarios y vestuario, etc., pueden tener cierto interés didáctico. Por ejemplo, los filmes del género *peplum* de Marcel L'Herbier y Mario Bonard *Gli ultimi giorni di Pompei*, de 1949 y 1951, para ilustrar el Mundo Antiguo a los alumnos de Secundaria²¹.

²⁰ Entre la numerosa bibliografía sobre este tema, destaca el reciente libro del especialista ESPAÑA, Rafael de (2009). *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*. Madrid: T&B.

²¹ Cfr., al respecto, el artículo de INCLÁN, Luis (1994). “Uso didáctico de dos versiones de *Los últimos días de Pompeya*”, *Film-Historia*, 4, pp. 223-236; o el análisis de la película *La caída del Imperio Romano* (1964), de Anthony Mann, realizado por PRIETO, Alberto (1991). *El fin del Imperio Romano*. Madrid: Síntesis, pp. 127-135. Vid. también su reciente libro *La Antigüedad a través del cine*. Barcelona: UB, 2010.

Aun así, los límites entre el siguiente y definitivo apartado es, en algunos casos, difícil de definir; como ocurre con las piezas de los británicos David Lean (¡quién no ha admirado de nuevo la hoy reconstruida *Lawrence de Arabia*, modelo del tipo de cine histórico-novelado que ha cultivado este autor!: *El puente sobre el río Kwai*, *Doctor Zhivago*, *La hija de Ryan*, *Pasaje a la India*) y Richard Attenborough, con *Gandhi* (1982), por no citar más. Con todo, se trata de un género que sufrió una crisis, pero imperecedero como tal y el cual parece haberse revitalizado en los últimos años; pues son bastantes las películas históricas o los *biopics* que saltan a las pantallas comerciales. Estas películas cabría denominarlas con el término acuñado por el teórico y cineasta galo, asimismo profesor de cine en la Universidad de París, Jean-Pierre Comolli: filmes de ficción histórica²².

c) *Filmes de reconstitución histórica*

Son aquellos que, con una voluntad directa de hacer Historia, evocan un período o hecho histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador, de sus autores. Se trata, pues, de un trabajo artístico-creativo que está más próximo a la operación historiográfica moderna que del libro de divulgación.

Estos filmes de reconstitución histórica, en la terminología establecida por Marc Ferro –no confundir con el término reconstrucción, que no es lo mismo–, son obras fundamentales como fuentes de investigación histórica y como medio didáctico. Pero precisan de un análisis riguroso para ver en qué sirven como nueva reescritura de la ciencia histórica. En este sentido, podríamos citar numerosos títulos: desde la triple visión de la Revolución inglesa del siglo XVII que nos dan *Cromwell* (1970), de Ken Hughes, *Winstanley* (1975), del historiador Kevin Brownlow & Andrew Mollo, y *Matar a un rey* (2003), de Tim Roth, hasta la evocación del Risorgimento italiano realizadas por Roberto Rossellini (*Viva l'Italia*, 1960; *Vanina Vanini*, 1961) y Luchino Visconti (*Senso*, 1954; *El Gatopardo*, 1963), o los diversos filmes y “lecturas” sobre la Guerra Civil española²³, por no citar más temas de la Historia Contemporánea.

²² Cfr. sus artículos publicados en 1977: “Le passé filmé” y “Le fiction historique”, *Cahiers du Cinéma*, 277 y 278, pp. 5-14 y 5-16, respectivamente; revista de la que fue redactor-jefe. Vid. También su reciente libro *La Antigüedad a través del cine*. Barcelona: UB, 2010.

²³ Vid. el más reciente libro del especialista CRUSELLS, Magí (2006). *Cine y Guerra Civil española: Imágenes para la memoria*. Madrid: JC.

Por tanto, las películas de reconstitución histórica, a veces, nos *dicen* más de cómo pensaban o piensan los hombres y las mujeres de una generación, la sociedad de una determinada época, sobre un hecho pretérito que acerca del mismo hecho histórico en sí; es decir, clarifican más el hoy o el ayer –el contexto en que ha sido realizado el film– que la Historia evocada. Así, el director cinematográfico se transforma en un historiador. Y el historiador que realiza filmes históricos se convierte –utilizando ahora la terminología acuñada por el profesor John Grenville– en un *film-maker II*, en un segundo realizador²⁴.

Son muchos los ejemplos que podemos poner: desde las obras maestras de Jean Renoir *La gran ilusión* y *La Marsellesa*, realizadas bajo el influjo ideológico del Frente Popular francés, hasta las diversas versiones sobre Napoleón, sin olvidarnos de las particulares visiones de la época revolucionaria soviética de S. M. Eisenstein (*El acorazado Potemkin*, *Octubre*, *La línea general*) y del cine del realismo socialista de la Dictadura de Stalin (el célebre *Tchapaiev*, *Los marinos del Cronstadt* y tantos otros), o las numerosas películas dedicadas a la guerra de Vietnam²⁵ y al *apartheid* sudafricano (*Grita libertad*; *Un mundo aparte*), por no hacer exhaustiva la lista de temas y títulos.

También cabría añadir aquí las biografías desmitificadoras de autores como James Ivory: *Jefferson en París* (1995) y *Sobrevivir a Picasso* (1996); o la doble versión comercial sobre el fenómeno de Eva Perón: *Evita*, de Alan Parker, con Madonna, y la réplica argentina de Juan Carlos Desanzo (ambas de 1996). De ahí que, para terminar, el cine de reconstitución histórica –o de *resurrección*, como diría Max Weber– esté más directamente al servicio de la Historia. Y que tales filmes resulten verdaderamente interesantes como fuente de investigación y reflejo de las mentalidades contemporáneas.

²⁴ GRENVILLE, John. "The historian as film-maker II", SMITH, Paul, ed. (1976). *The Historian and Film*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press.

²⁵ Vid. CAPARRÓS LERA, J. M. (1998). *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel.

En 1974, ya lo afirmó el historiador norteamericano Martin A. Jackson –cofundador del Historians Film Committee– ante la UNESCO:

“Es imposible comprender la sociedad contemporánea sin referirse a los filmes que se han venido realizando desde hace setenta años. El cine, y no debemos cansarnos en repetirlo, es una parte integrante del mundo moderno. Aquel que se niegue a reconocerle su lugar y su sentido en la vida de la humanidad privará a la Historia de una de sus dimensiones, y se arriesgará a malinterpretar por completo los sentimientos y los actos de los hombres y las mujeres de nuestro tiempo²⁶”.

Sin embargo, en las películas argumentales muchas veces se solapan los tres niveles comentados. Por ejemplo, *Las uvas de la ira* explica su tiempo –la Depresión estadounidense, en el mundo rural– y reconstruye la Historia, pero no es un film de ficción histórica. Mientras *La Marsellesa* (1937), que evidencia también su época –el Frente Popular galo–, es un film de ficción histórica y posee una clara voluntad de reconstituir la Historia; como la película de Éric Rohmer, *La inglesa y el Duque* (2001), que estaría más en la línea revisionista de François Furet sobre la Revolución Francesa, o asimismo caballo del *biopic* y de la Historia oral.

En cambio, las cintas comerciales de Richard Thorpe, *Ivanhoe* (1953) y *Los Caballeros del Rey Arturo* (1954), además de ser películas de ficción histórica, tienen cierto valor didáctico –en cuanto a ambientación de la Edad Media, aunque sea más arquetípica que rigurosa– y sirven para explicar la Historia del Cine o, más concretamente, el estilo de una determinada productora (MGM) y los filmes de género hollywoodienses.

Aun así, el historiador Daniel A. Verdú ha ampliado esta triple clasificación de filmes de ficción con una cuarta propuesta posmoderna –siguiendo la nueva línea teórica iniciada por el profesor Rosenstone–: *las películas de (de)construcción histórica*, que desarrolla en un libro colectivo que acabo de coordinar²⁷.

En definitiva, se trata de sustituir el medio: los cineastas, en lugar de *escribir* un libro, *hacen* textos de Historia. Por eso, la interpretación de los filmes, para fijar su verdadero sentido, pertenece también al arte de la hermenéutica. Enfoque hermenéutico que estudia el acto particular –la película, en nuestro caso– dentro del contexto que ocurre –se realiza o exhibe– y toma como referencia los antecedentes históricos, sociales y personales.

²⁶ JACKSON, Martin A. “El historiador y el cine”, reproducido en ROMAGUERA, Joaquim; RIAMBAU, Esteve, eds. (1983). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Fontamara, p. 21.

²⁷ VERDÚ SCHUMANN, Daniel A. “Hacia un cine histórico posmoderno: las películas de (de)construcción histórica”, CAPARRÓS LERA, J. M., coord. (2009). *Historia & Cinema. 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*. Barcelona: UB, pp. 273-291.