

HISTORIA Y CINE

Algunos debates y vínculos entre sus historiografías y teorías

Lisandra Leyva Ramírez

El interés por nuestra historia es casi tan antiguo como nuestro propio surgimiento: cuando los primitivos seres humanos se preocupaban por representar en intrincados parajes de cuevas determinados sucesos de su sobrevivencia diaria o de sus rituales religiosos. Al transcurrir el tiempo nuevos modos, medios y fuentes se insertan o excluyen en el oficio del historiador. Es posible decir que en el siglo xxi sobreviene una mayor necesidad de historiar que en épocas anteriores. Existe la conciencia de «las historias» en lo diversos que somos, de las múltiples circunstancias que pueden asemejarnos o diferenciarnos, del derecho de todos a no ser relegados de la Historia universal.

Las imágenes visuales actualmente sustentan una parte de la veracidad de los testimonios y acontecimientos referidos en el cine, la televisión e Internet; no podía ser diferente en una era en la cual prima la tecnología digital y la comunicación audiovisual. Se ha avanzado un largo camino desde el acogimiento de los documentos escritos y objetos del pasado como principales fuentes válidas para la elaboración de la Historia, hasta la actual aceptación de otros recursos como la oralidad y el cine.

En una etapa inicial las primeras críticas e investigaciones sobre el cine, el oficio de historiarlo, consistían esencialmente en narrar, describir las películas, u ofrecer datos sobre sus directores. Por su parte, la historiografía académica tradicional no asumía el cine como un objeto de interés serio. Nacido como entretenimiento o recurso comercial de feria, lejano a ofrecer cifras, datos escritos que los historiadores positivistas estuvieran ansiosos de encontrar y recopilar, el cine era ignorado por los académicos.

El primer texto conocido por abordar el cine como una fuente posible para la Historia se tituló *Une nouvelle source de l'histoire* (1898). Su autor, Boleslaw Matuzweski, fue camárografo de los

hermanos Lumière. Este técnico tuvo conciencia de que nuevas manifestaciones, como la fotografía y el cine, con el tiempo se convertirían en fuentes históricas tan significativas como los documentos y objetos en ese momento con lugar en los museos y las bibliotecas. Matuzweski propuso la creación de un repositorio fílmico, una especie de archivo cinematográfico y ofreció para iniciar ese proyecto las filmaciones que él mismo realizara sobre la coronación de Nicolás II y el jubileo en honor de la reina de Inglaterra. En su texto defendió que la Historia estaba conformada por mucho más que lo que brindaban las fuentes en ese momento aceptadas tradicionalmente, y que la técnica cinematográfica permitiría captar circunstancias, sucesos, que de otra forma se perderían.

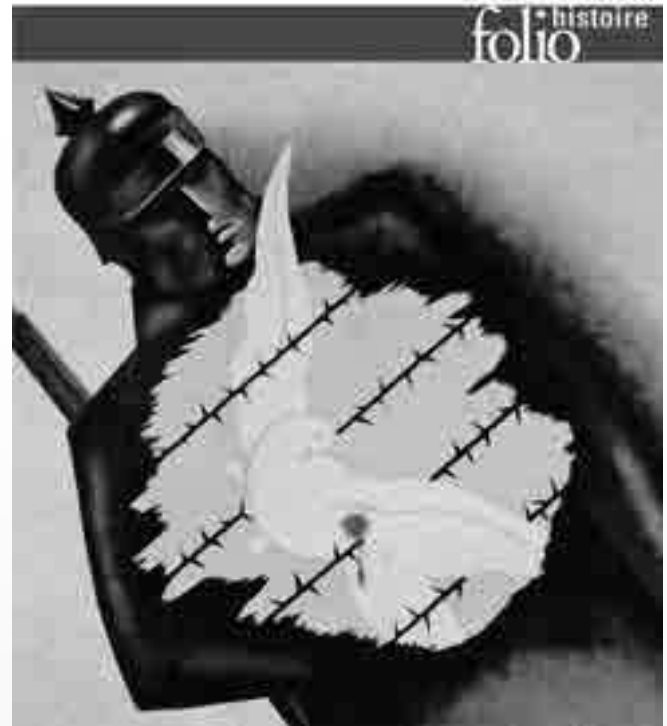
Necesariamente modesta en sus comienzos, esta colección crecerá cada vez más a medida que la curiosidad de los fotógrafos del cine pase, de escenas simplemente recreativas o fantásticas, a las acciones y los espectáculos de interés documental y de los momentos cómicos de la vida a los momentos de la vida pública y nacional. De un simple pasatiempo, la fotografía animada se convertirá en un medio agradable para el estudio del pasado, o más bien —ya que dará una visión directa— eliminará, al menos en algunos puntos que son importantes, la necesidad de investigación y estudio. Por otra parte, podrá convertirse en un método de enseñanza singularmente eficaz.¹

Pasarían décadas para que se transformara la manera en que mundialmente se historiaba el cine. Sucedió con la publicación en 1947 del libro *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, del intelectual Siegfried Kracauer. Este autor

se propuso demostrar que al analizar el cine germano se revelaban las tendencias psicológicas presentes en Alemania entre 1918 y 1933, las cuales influyeron en el curso de los acontecimientos del periodo. En su introducción expresó respaldarse en dos aspectos esenciales del cine: las películas son resultado de un trabajo colectivo, por ende, reflejo de una mentalidad grupal; y los filmes, al tratar de interesar comercialmente a una multitud, se proponen satisfacer determinados anhelos o fantasías generales de esta. Kracauer concientizó tal vez la principal deficiencia de la crítica cinematográfica de aquel momento, por ello se interesó no solo en producir conocimiento sobre la estética del cine, sino también en relacionarlo con materias sociales: «Mucho es lo que se ha escrito sobre el cine alemán, en un permanente intento de analizar sus cualidades excepcionales y, en la medida de lo posible, resolver los inquietantes problemas ligados a su existencia, pero esa literatura, esencialmente estética, trata las películas como si fueran estructuras autónomas».2

De la Escuela de los Annales procede uno de los historiadores más dedicados a valorar el cine como fuente histórica: Marc Ferro, quien se desempeñaría como historiador, pero además como asesor histórico, director de programas de televisión y responsable de las producciones Hachette -Pathé. Creada en 1929 por Marc Bloch y Lucien Febvre, la Escuela de los Annales instituiría un nuevo pensamiento histórico. Quedaría atrás el positivismo decimonónico, interesado solamente en los hechos relacionados con la política, la guerra o las biografías de figuras consideradas ilustres. Sus integrantes apoyarían la interrelación de la Historia con otras ciencias sociales, abrirían el espectro cognoscitivo de su investigación a la psicología, la geografía y la cultura. Marc Ferro integraría la Escuela durante el liderazgo en ella de Fernand Braudel (1956-1968). En 1965 publicaría el que fuera el primer texto dedicado al cine por la reconocida revista: *Histoire et cinéma: l'expérience de La Grande Guerre*. Estas fueron las primeras muestras de un empeño investigativo al cual consagraría una parte significativa de su labor profesional, y que lo convertirían en un pionero del estudio de las relaciones entre el cine y la historia. *Le Cinéma, une vision de l'histoire* (2003) y *Cinéma et Histoire* (1976), versionado y publicado en español bajo el título de *Historia contemporánea y cine* (1995), son dos de sus libros trascendentes en cuanto a la materia. En este último, aunque enfoca sus análisis sobre filmes rusos, alemanes o franceses —*El acorazado Potemkin* (Serguéi M. Eisenstein, 1925), *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang,

Marc Ferro Cinéma et Histoire



El acorazado Potemkin (1925)

1931), y *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1937)—, los criterios que expone rebasan teóricamente los límites geográficos y el margen del tiempo.

Al ser pionera en abordar la problemática, a su investigación le fue inherente exponer escueta y panorámicamente el proceso de aceptación del cine como fuente histórica. En sus inicios el arte cinematográfico sufrió el rechazo o la indiferencia de los historiadores debido a sus diferencias con respecto a las consideradas fuentes históricas tradicionales: archivos estatales, manuscritos e impresos procedentes de los parlamentos, textos jurídicos y legislativos, los testimonios descriptivos de los viajeros, además de las publicaciones periódicas.

El cine se legitimó como fuente histórica a medida que surgieron movimientos que lo consolidaron como arte (el expresionismo alemán, la nueva ola francesa, etc) luego de mostrar un lenguaje estético propio y un alto poder de influencia y repercusión en los colectivos humanos. De manera bastante sintética Marc Ferro expresa el valor histórico del cine, evidenciando la apertura de pensamiento que caracterizó a la Escuela de los Annales:

Por fin los historiadores han colocado en el lugar que se merecen las fuentes de información que nacen del pueblo, escritas o no escritas: folclor, arte y tradiciones populares, etc. Solo queda por estudiar el cine, relacionarlo con la sociedad que lo produce. ¿La hipótesis?: que el filme, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia. ¿El postulado?: que aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia.³

Esta idea se asocia con que el investigador se haya preguntado cuáles filmes debemos considerar históricos y cómo se manifiesta lo histórico en el cine. De lo cual pienso que se derivaron las clasificaciones que propone. La relación establecida entre los filmes y la Historia la distingue según la fuente de la cual provenga: la historia oral como agente trasmisor de la memoria social, las ideologías e instituciones en el poder, los cineastas opuestos a esos credos capaces de elaborar una contrahistoria o contraanálisis, e interpretaciones independientes de carácter científico o no. Para esclarecer la posición histórica de los filmes también propone analizarlos desde el enfoque a través del cual proyectan los problemas sociales e históricos. Algunas películas los muestran desde la perspectiva de un re-



presentante del poder, otras, desde la visión de un individuo común. Pueden valerse del vínculo cercano e íntimo que proporciona un narrador personaje y su voz en *off*, o de un narrador omnisciente.

Con coherencia Marc Ferro despliega y asocia cada idea de *Historia contemporánea y cine*. Tomando como la primera misión del historiador develar para el uso público aquella historia ignorada o escondida por los sistemas institucionales, significa al cine como recurso que posibilita un «contraanálisis» de la sociedad. Señala que «la historia viene dada por los puntos de vista de aquellos que controlan la sociedad: hombres de estado, diplomáticos, empresarios, administradores»;⁴ que en general los historiadores están al servicio de un gobernante, de una clase social, de un país, quedándoles como únicas opciones «ser predicadores o combatientes».⁵ Al reflexionar al respecto, Marc Ferro indica que para que las películas funcionen como un análisis o contraanálisis de la sociedad, los cineastas deben desprenderse, liberarse de las influencias ideológicas e instituciones regentes en el momento de su creación. Porque «si es de izquierda, el director nos cuenta las causas de las revoluciones, si es de derecha, analiza sus perversas consecuencias».⁶ Al reconocer las películas no simplemente como obras

de arte, sino como productos cuya trascendencia y significación rebasan los lindes de lo estrictamente cinematográfico; cuya información no solo está explícita en las imágenes y el sonido que presentan, Marc Ferro propone analizar todos los factores implicados en la realización de un filme, entre los que se incluiría la producción, el sistema político, la recepción por parte del público, la crítica cinematográfica, etc.

Un coterráneo de Ferro, divergente con él sobre las relaciones entre el cine y la historia, ha sido otro de los investigadores más leídos sobre el tema que nos ocupa: Pierre Sorlin. Director del Departamento de Medios Audiovisuales de la Universidad de Bolonia, catedrático emérito de Sociología de los Medios Audiovisuales en la Sorbona de París, y presidente de la International Association for Media and History (IAMHIST) de Oxford, han sido algunas de las responsabilidades asumidas durante su trayectoria profesional. Sociólogo esencialmente, sus libros manifiestan este enfoque abocado al cine: *Sociología del cine* (1977), *The film in History* (1980) y *Cines europeos, sociedades europeas* (1985), entre otros.

Pierre Sorlin disiente de la posibilidad de valorar todos los filmes como fuente histórica. El deseo de productores y cineastas de atraer un gran público, para él tiene tanto peso en la concepción final de la obra que hace que se ignoren elementos históricos importantes o se incluyan otros anacrónicos e incoherentes. En la conversación publicada en la revista *Film Historia Online* expresó:

No veo la posibilidad, la forma de utilizar un filme de ficción como *Espartaco* (Stanley Kubric, 1960) para enseñar la historia en un instituto o en la Universidad. ¿Por qué? Porque estas películas han sido realizadas pensando en un público muy amplio: así que es necesario incluir aspectos de la vida que no estén bien documentados.⁷

Sin embargo, aunque no considera propiamente a las películas como fuentes históricas por las épocas, los hechos o los personajes históricos que muestran, sí piensa que estas ofrecen o llevan implícita información sobre el momento en que se realizan. En la misma entrevista dejó explícito: «Una película es siempre un documento histórico, pero no del tema que trata sino de la época en que fue realizada».⁸

En otros de sus textos afirma que no es posible historiar el siglo xx sin tomar en cuenta la repercusión del cine, pero señala cuatro aspectos que



pueden afectar la validez incluso de aquellos filmes que hayan utilizado fuentes históricas serias en su proceso de creación: «Proponen interpretaciones erróneas, dan demasiado lugar al relato, privilegian los casos individuales en relación con las tendencias generales y, finalmente, les dan demasiadas ventajas a los actores».⁹

Sorlin muestra interés por desentrañar las relaciones entre la historia del cine y la historia general, pero también dedica tiempo a pensar la diferencia de funciones entre los historiadores del cine y el resto de los historiadores. Es de la opinión que estos últimos deben dedicarse más a valorar y pensar la manera en que ejercen su profesión, que propiamente a criticar las películas. Los ve como responsables de la escritura de la memoria colectiva de los pueblos, pero no piensa que la historia del cine pueda constituir algún tipo de memoria colectiva. Este último es un criterio bastante debatible, siendo el proceso creador cinematográfico una experiencia que viven simultáneamente y de manera interactiva un conjunto de personas, cada una

de las cuales forma un recuerdo o un imaginario al respecto. Como especialista en sociología, Sorlin asume el concepto de memoria colectiva desde otra perspectiva.¹⁰

Una perspicacia de su texto *Historia del cine e historia de las sociedades*, y que no es común apreciar en otros historiadores, consiste en que trae al debate la implicación de la semiología para la historia del cine. Cuando se refiere a ella es sobre todo para llamar la atención a las investigaciones cinematográficas que se ocupan solamente de elementos puros de la estética audiovisual como el montaje, el sonido, la fotografía, etc. y que obvian el contexto económico, geográfico, político o religioso en que se realizan los filmes. Es provechosa la introducción de esta materia en el análisis debido a la brecha que abre a la comparación y a la posible imbricación entre diferentes métodos investigativos.

La experiencia personal completa de un historiador sumergido en proyectos cinematográficos de comercialización internacional la aporta el estadounidense Robert Rosenstone. Profesor emérito de Historia en el Instituto de Tecnología de California. Dos de sus trabajos han sido la base de obras cinematográficas muy diferentes: *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed* (1975), versionada por Warren Beatty como *Reds* (1981) y *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion in the Spanish Civil War* (1969), llevada al cine como *The Good Fight* (1984) bajo la dirección de Mary Dore, Noel Buckner y Sam Sills.

En *La historia en imágenes / la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla*, Rosenstone razona sobre los factores influyentes en la dificultad de considerar el cine como fuente histórica, pero a favor de él hace entrever cómo la historia escrita padece las mismas debilidades o deficiencias posibles de adjudicarle a los filmes de historia. El criterio falso de la absoluta validez y veracidad de la historia escrita, lo desmonta cuando expone ideas como las siguientes:

La historia no existe hasta que es creada. Y la creamos en términos de nuestros valores subyacentes. La historia rigurosa y científica que practicamos es, en realidad, producto de la historia, de nuestra historia específica, que incluye una relación particular con la palabra escrita, una economía racional, una noción de los derechos individuales, un concepto del Estado-nación. Son muchas las culturas que se las arreglaron sin este tipo de historia, lo que simplemente significa —como todos



sabemos pero raramente reconocemos— que existen diversas maneras de representar y relacionarse con el pasado.¹¹

Su pensamiento es claro cuando asegura que tanto en la historia impresa como en la proyectada cinematográficamente existen elementos imaginarios o ficticios. En otro momento de su texto, para denotar que la estructura tradicional de principio, nudo y desenlace, a través de la cual se suele narrar o escribir la historia, no se corresponde siempre con lo desordenada, lo discontinua y tortuosa que puede ser la realidad, argumenta:

Las narraciones coherentes con principio, nudo y desenlace son construcciones de los historiadores cuando intentan comprender el **pasado**...las narrativas que escriben los historiadores son, de hecho, «ficciones verbales»; la historia escrita es una representación del pasado, no el pasado mismo.¹²

Dentro del cine tampoco hace distinción o identifica una mayor conveniencia entre el género documental y la ficción para trasladar la historia humana. Determina que el documental también se construye mediante una trama que obligatoriamente desembocará en una resolución dramática, lo cual atestigua una representación «moldeada» de la realidad.

Se hace evidente que son varias las ideas que explicitan la acentuada significación que Robert Rosenstone le confiere a los aportes de la narratología dentro del cine. Sumo otra: encuentra que la historicidad de las películas no falla principalmente debido a la falsedad de testimonios o a la exagerada ficcionalización de sucesos reales, sino a causa de la narrativa lineal que prima en la generalidad de los filmes y que no es natural en el transcurrir de la vida diaria. Este historiador expresa: «A pesar de las nuevas metodologías, me temo que en tanto profesionistas sabemos cada vez menos cómo contar historias que nos den un lugar significativo en el mundo de los valores. Historias que les importen a los que no pertenecen a nuestra profesión...Que le importen a todo el mundo».¹³

El interés que muestra por la narratología y por aplicar los conocimientos derivados de esta al cine es señal de que Rosenstone se acoge al pensamiento intelectual venido con el siglo xx. Sus ideas sobre la narración histórica se relacionan con las del estadounidense Hayden White, a quien hace referencia en varias de sus publicaciones. Rosenstone se considera un historiador posmoderno.

España es uno de los pocos países donde ha existido una fuerte tendencia a la investigación de la historia dentro del cine. Quiero referirme inicialmente a José María Caparrós Lera. Desde la Universidad de Barcelona impulsa la actividad del Centro de Investigaciones Film-Historia y su revista. Cuantiosos son los títulos que este profesor ha dedicado tanto a investigar la representación de la historia en el cine español como las cinematografías de otras latitudes, entre ellos: *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)* (2000) y *100 películas sobre historia contemporánea* (2004).

En su texto *Enseñar la Historia Contemporánea a través del cine de ficción*, aparte de especificar algunos profesionales imprescindibles a tomar en cuenta en la relación entre el cine y la historia, Caparrós realiza una breve panorámica sobre las entidades u organismos que han nucleado a estos investigadores. Dedicó la última parte de su texto *Enseñar...*, para proponer un sistema distintivo entre los diversos modos de aproximar la historia al cine. Hace distinción entre las películas que llevan de forma implícita información valiosa para el historiador, sin proponerse específicamente reconstruir, ser testimonio de una época, una ciudad, o un suceso pasado; y aquellas otras de reconstitución histórica que nacen con el propósito de representar con la mayor fidelidad y veracidad posible hechos, figuras y lugares históricos. En una tercera opción ubica a aquellos filmes cuyos protagonistas, sucesos y lugares que muestran son conocidos como históricos, pero que su representación no ha sido lo rigurosa y seria que exige la historia dentro del cine. A estos últimos los llama «ficción histórica» debido a que son cercanos a la literatura novelada.¹⁴

El autor se detiene a analizar las películas de no ficción (documentales, noticieros, etc.) en otro de sus textos teóricos: *Nueva propuesta de clasificación de películas históricas*. La crítica de la autenticidad (abocada sobre los aspectos inverosímiles que es posible encontrar dentro del montaje), la crítica de la identificación (relacionada con el acertado, o no, empleo de objetos, prendas, etc., propios de la época a la que se refiera el filme) y la crítica de análisis (referida a las implicaciones políticas de los filmes y a los aspectos de la producción que pueden haber influido grandemente en su realización),¹⁵ son los métodos que propone para determinar el grado de autenticidad de los filmes que no son del género ficción.

La ficcionalidad de una película la asocia fundamentalmente al hecho de utilizar actores para la interpretación de personajes históricos reales. A este tipo de cine lo llama «ficción interpretativa».

Piensa también en la dependencia que puede tener la ficcionalización de un filme respecto a la elaboración previa o no de su guion.¹⁶

Por su influencia en otros historiadores y la sugerencia del empleo del término «historiofotia» en los estudios de la historia en el cine, es necesario mencionar al estadounidense Hayden White. Profesor de Literatura comparada en la Universidad de Stanford y emérito en la Universidad de California, con su libro *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX* (1973) propició que los estudios históricos se renovaran. Al estudiar las diversas manifestaciones de la conciencia histórica y los géneros en que se materializa, asevera que la realidad es manipulada tanto en los relatos históricos como en los relatos de ficción. No cree posible que un método o género sea más realista que otro, y el acercamiento que propone al cine es desde la perspectiva de la estética y la moral.

En su ensayo *Historiofotia e historiografía* conceptualizó este primer término como «la representación de la historia y nuestra idea de ella en imágenes visuales y el discurso fílmico». ¹⁷ Su reflexión fue motivada por la publicación, en *The American Historical Review*, del ensayo de Robert Rosenstone «La Historia en imágenes / la Historia en palabras: Reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla». White reafirmó con este texto el postulado de Rosenstone: la necesidad de tomar el cine como fuente histórica. Argumentó su criterio propio y advirtió el cuidado que los historiadores debían mostrar al enfrentarse a este nuevo medio:

La evidencia histórica producida en nuestra época es más visual que oral y escrita por naturaleza. También las convenciones comunicativas de las ciencias sociales son crecientemente más pictóricas que verbales en sus modos predominantes de representación. Los historiadores modernos deben estar alerta porque el análisis de imágenes visuales requiere una forma de «leer» bastante distinta de aquella que desarrolló para el estudio de documentos escritos. Ellos deberían reconocer también que la representación de hechos históricos, actores y procesos en imágenes visuales presume el manejo de un léxico, una gramática y una sintaxis —en otras palabras, un lenguaje y un modo discursivo— bastante diferente del uso convencionalmente.¹⁸

Debo señalar que hasta el momento solo he mencionado voces masculinas como las más au-

torizadas respecto al estudio de la representación histórica dentro del cine. Lo he hecho con el propósito de denotar que generalmente son los principales paradigmas para la continuación de dichas investigaciones. Quisiera ahora referirme a algunas mujeres intelectuales también significativas en los aportes teóricos sobre la relación entre la historia y el cine.

Gloria Camarero, profesora titular de Historia del Cine en la Universidad Carlos III de Madrid, responsable del Congreso Internacional de «Historia y Cine» que se celebra periódicamente en dicha universidad, ha legado publicaciones y cuantiosas colaboraciones en la temática. A veces como autora, otras como coordinadora, los títulos de sus libros lo confirman: *La mirada que habla. Cine e ideologías*, *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine* y *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*.

En el prólogo al libro *La mirada que habla. Cine e ideologías*, Camarero explica de forma precisa y convincente por qué piensa el cine como medio representativo de ideologías, sean colectivas o individuales. No limita el concepto de ideologías a las devenidas de los sistemas políticos. Toma en cuenta la pluralidad en que pueden expresarse estas y las asocia con mitos, ideas e imágenes. Denota el lugar que ocupan en la subconsciencia:

La ideología sería más bien un inconsciente vital que se segrega desde unas relaciones sociales y que sirve para legitimarlas, convertirlas en lo «natural» y hacer funcionar así a esas relaciones sociales configurando la individuación de cada vida subjetiva desde el trabajo al beso o al vestido. Este inconsciente ideológico, esta relación visible/invisible, es lo que nos seduce en la mirada que nos habla desde la pantalla.¹⁹

En conjunto con Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz, en el texto *La historia en pantalla*, enfatiza en que la lectura e interpretación de la historia siempre estará influida por las circunstancias presentes cuando se realice. Exponen diversos ejemplos sobre filmes referidos a un mismo personaje o hecho y que muestran diferentes visiones e ideologías según la época en que fueron realizados. Las autoras advierten sobre la ingenuidad de creer que los hechos mostrados por las grandes producciones sucedieron tal cual los representan. Fomentan una actitud inteligente e indagadora del espectador, no su pasividad o enajenación ante las propuestas de las productoras audiovisuales.

Pilar Amador, procedente también de la Universidad Carlos III de Madrid, de sus departamentos de Humanidades y de Historia Contemporánea e Historia del Mundo Actual, es otra de las profesionales que creo necesario mencionar. Interesada en la línea investigativa referida a las Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación, ha publicado varios trabajos relacionados con la historia dentro del cine: *El cine desde la mirada del historiador*, *Fotografía y memoria histórica*, *Las posiciones ideológico-sociales de la Transición en la imagen cinematográfica*, *Las mujeres españolas en el cine del franquismo*.

Su discurso en *El cine desde la mirada del historiador* lo emprende desde la máxima de que son varios los puntos de vista desde los cuales la realidad se trasmite en el cine. Entre estos se refiere a la perspectiva dada por el lugar donde se coloca la cámara, a la visión subjetiva de la realidad percibida por el espectador, etc. Amador, igual que Camarero, reconoce el cine como un medio a través del cual se difunden, permanecen, o se transforman ideologías. Identifica la representación de estereotipos y la imagen sublimada de la realidad como estrategias que mantienen los modelos e ideas deseados como paradigmas sociales. La función del historiador con respecto al cine, para ella consiste en revelar:

...los valores y las motivaciones que encierra y las estrategias de encubrimiento o deformación de la realidad, buscando los códigos formales o sutiles de la ideología que lo sustenta. En esta tarea, el historiador-investigador define en la imagen fílmica dos ámbitos claramente diferenciados: el contenido aparente y el contenido latente. El contenido aparente es accesible para cualquier espectador mediante el simple mirar de los hechos que suceden en el filme. La mirada del historiador no se conformará solamente con este simple mirar y debe buscar el contenido latente, estudiando el filme como un texto de cultura y como memoria del pasado.

La también española Marta Selva Masoliver ha ejercido la docencia en diversas universidades de su país. En conjunto con Anna Solá A. ha sido directora de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona. Su interés por la historia está relacionado con el rescate del papel que las mujeres han tenido dentro de su decursar. Al conmemorarse los diez años de creada la Mostra Internacional de films de Dones de Barcelona, en el texto *El cine*

de mujeres es el cine, reafirma este propósito, enfatiza la presencia de las mujeres realizadoras desde los inicios del arte cinematográfico, y valora la creación femenina de tanta importancia para el desarrollo del cine como las realizaciones devenidas de una dirección masculina:

...visibilizar que la aportación que las mujeres han hecho a la creación audiovisual no es algo complementario a la historia de este medio, sino que la participación de las mujeres en todos los ámbitos cinematográficos, desde el guion a la producción, desde la interpretación a la dirección, la posproducción y la distribución, ha contribuido a hacer lo que hoy es el cine.

Si nos atenemos a los datos empíricos de los que disponemos, las mujeres han participado en todos los inicios de los procesos o etapas, aportando en ellos contundentes avances y consolidaciones junto a otros «pioneros». No solo Alice Guy sino también Lois Weber, Lotte Reiniger, Elvira Notari, Adrienne Solser, Rosario Pi, Edith Carlmar, Asta Nielsen, Germaine Dulac, Maya Deren, Dorothy Arzner... todas ellas figuras fundamentales en su momento, que han ido apagándose sin remedio por falta de reconocimiento historiográfico.²⁰

Acierta la autora al afirmar que las obras provenientes de una dirección cinematográfica femenina no siempre atañen a aspectos o problemáticas concernientes propiamente a las mujeres, sino que pueden estar relacionadas con cualquier fenómeno de la existencia humana. Es importante significar, además, que incluso pueden tener un discurso patriarcal típico. Relevante para una comprensión y valoración amplia del quehacer cinematográfico femenino en el cine, y que Marta Selva Masoliver saca a relucir también en su texto, es la conciencia de que las cineastas mujeres no solo han debido desviarse del legado de argumentos y conflictos heredados del más clásico cine masculino para crear un discurso auténtico o propio de lo femenino; también han tenido que pensar en innovar con respecto al lenguaje formal perteneciente a la técnica cinematográfica, el cual también ha respondido generalmente a intereses masculinos.

Dedica específicamente su ensayo *Mujeres y cine histórico* a abordar las características de la interrelación entre ambas materias. Son esenciales tanto los planteamientos generales que hace como aquellos concernientes específicamente al cine español.

En cada periodo histórico: el franquismo, la etapa del gobierno socialista, en dependencia del régimen en el poder, la autora reconoce la comercialización cinematográfica de una imagen femenina a gusto del imaginario social, en esencia masculino. Como resultado de su investigación Marta Selva también opina que el patriarcado en las sociedades ha provocado en ocasiones que se les atribuyan actitudes o cualidades masculinas a las protagonistas femeninas de las películas. Considera además que según la estructura de poder que haya estado vigente se ha situado la imagen femenina en el lugar que necesite el orden patriarcal. Argumenta cómo las películas de determinados periodos históricos han presentado a la mujer como un sujeto muy activo en la sociedad y luego el desenlace del filme consiste en el retorno de ella al espacio íntimo de la casa y el regreso de la figura masculina al ámbito público.

Son varios los peligros sobre los que esta autora llama la atención para la labor de quienes se interesen como investigadores en el vínculo entre la historia y los estudios de género. Acecha el impulso de tomar como referentes para la historia solo aquellas mujeres cuyos aportes trasciendan el espacio íntimo, aquellas que resalten en ámbitos tradicionalmente aprobados como las ciencias, la política, etc. De caer en esta limitación se ignoraría la pluralidad de experiencias e identidades que se pueden encontrar en otras mujeres que no se corresponden con los parámetros mencionados anteriormente.

Si entendemos la historia como un discurso que reconoce las aportaciones del conjunto de personas de cada época a la transformación social no podemos admitir un modelo idéntico (cerrado y aparentemente coherente) al que ha existido, aunque tenga como protagonista a las mujeres. La tentación de sustituir un centro por otro, es decir, poner en el centro también aquellas mujeres que han hecho «cosas importantes» y limitarse solo a esto, es uno de los riesgos de este tipo de operación.

La significación de las diferencias de todo orden (razas, culturas, género, clase) ha quedado fuera de las dramaturgias históricas de nuestro cine y ha vivido un raquíto —y demasiadas veces folclórico— desarrollo dramático.²¹

La socióloga francesa Annie Goldmann, quien se desempeñara como directora de investigaciones de la Escuela de Estudios Superiores de Ciencias Sociales, se ha preocupado por imbricar la discipli-

na de la sociología con la historia, el cine y la literatura. De su afán son fruto los textos *Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol* y *Cine y sociedad moderna*.

Goldmann considera los cambios narrativos y estéticos del cine, similares con los ocurridos en otras manifestaciones artísticas como la literatura, el teatro y la música. Desde la sociología, opina que el método más apropiado para el estudio del cine es el estructuralismo genético, conceptualizado por el marxista Lucien Goldmann con el propósito de ser aplicado a la literatura. La mentalidad o el imaginario colectivo, la diferencia de pensamiento entre las diversas clases sociales, la dependencia de estos factores respecto a las condiciones históricas que los inducen, son las principales categorías que propone que se introduzcan en las investigaciones.

Goldmann señala que las historias narradas en las películas solo son un fragmento de la estructura mayor en que estas consisten. Así como que no deben analizarse separadamente los elementos propios del lenguaje cinematográfico y los factores externos a ellos implicados en la realización cinematográfica. Según esta teórica los problemas que debe intentar responder o solucionar quien se interese en el cine desde el punto de vista de la sociología son: comprender lo que ha hecho el autor, cómo lo ha hecho, y finalmente por qué lo ha hecho.²² En su texto *Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol*, alerta que debido a la manipulación y tergiversación que sufre la realidad en la representación cinematográfica, la labor de los historiadores se enfocaría en «catalogar, seriar y agrupar las representaciones fílmicas para intentar establecer correlaciones, a veces homologías, entre el universo imaginario de esos filmes y las categorías mentales que rigen a cierto tipo de sociedad en un momento dado de la historia».²³

Me he referido en este texto de forma muy esencial a las principales figuras y centros de estudios a partir de los cuales se originó y se ha desarrollado la investigación histórica dentro del cine. He mencionado solo el progreso que ha tenido este campo investigativo en los países europeos, fundamentalmente España y Francia, pero no significa que en Latinoamérica sean inexistentes los ejemplos de trabajos y de profesionales dedicados al estudio de esta materia. Si no tienen una presencia significativa en el territorio las teorizaciones sobre cuán válidas pueden ser las películas como fuentes históricas, acerca de las diferentes maneras de representar la historia cinematográficamente, o las referidas a cuál género cinematográfico es más fiel a la realidad, sí otros enfoques imbrican nuestra

Historia dentro del cine. La región latinoamericana ha tenido en sus películas testimonios de sus luchas, unas compañeras serviciales en los momentos necesitados de convocar a la unidad en favor de la identidad, la cultura o la religión. Sea este texto un aliento para desentrañar la unión de la Historia y el Cine en las diversas cinematografías de nuestra Patria Grande.

1 Boleslaw Matuzweski. *Une nouvelle source de l'histoire*, París, 1898, p. 6. Consultado el 30 de septiembre de 2017 en <https://ia802505.us.archive.org/30/items/unenouvellesourc00matu/unenouvellesourc00matu.pdf> (Traducción desde el francés de Manuel Toledo).

2 Siegfried Kracauer. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, p. 12.



3 Marc Ferro. *Historia contemporánea y cine*, Editorial Ariel, S.A, España, 1995, p. 38.

4 *Ibidem*, p. 33.

5 *Ibidem*, p. 32.

6 Marc Ferro. *La historia en el cine*, 2005, p. 8. Consultado el 20 de noviembre de 2017 en www.aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/8141/1/DOCT2065560_ARTICULO_1.pdf

7 Alberto Fijo y Fernando Gil-Delgado. «Conversación con Pierre Sorlin», Revista *Film Historia Online*, Vol. XI, No. 1-2, 2001.

8 *Ídem*.

9 Pierre Sorlin. *El cine un reto para el historiador*, p. 21. Consultado el 10 de octubre de 2017 en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf.

10 «La memoria colectiva tiene sus ritmos propios, ligados a los ritmos sociales; las mismas circunstancias se reconsideran indefinidamente, se revalorizan, en función de lógicas evolutivas». Pierre Sorlin, *Historia del cine e historia de las sociedades*, 1991. Consultado el 5 de octubre de 2017 en <http://www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/download/225606/306959>

11 Robert Rosenstone. «La historia en imágenes / la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla», *The American Historical Review*, vol. 93, No. 5, diciembre 1988, pp. 1173-1185.

12 *Ídem*.

13 *Ídem*.

14 José María Caparrós Lera. Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción, p. 33. Consultado el 10 de octubre de 2017 en <http://www.cervantesvirtual.com/research/ensear-la-historia-contemporanea-a-travs-del-cine-de-ficcin-0/01c2a7ce-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf>

15 José María Caparrós Lera. *Nueva propuesta de clasificación de películas históricas*. Consultado el 15 de octubre de 2017 en http://www.cinehistoria.com/propuesta_de_clasificacion_de_pelculas_historicas.pdf

16 *Ídem*.

17 Hayden White. *Historiografía e historiografía*, 1898. Consultado el 4 de noviembre de 2017 en <http://historiografotia.blogspot.com/>

18 Ídem.

19 Gloria Camarero. *La mirada que habla. Cine e ideologías*, Ediciones AKAL, S.A, 2002, p. 6.

20 Marta Selva, *El cine de mujeres es el cine*. Consultado el 15 de diciembre de 2017 en <http://arxiu.mostrafilmsdones.cat/wp-content/uploads/2014/03/Selva-Sola-cine-de-mujeres.pdf>

21 Marta Selva. «Mujeres y cine histórico», *Ficciones Históricas. El cine histórico español, Cuadernos de la Academia*, No. 6, septiembre, 1999, pp. 180 y 189.

22 Annie Goldmann. «Cine y sociedad moderna», *33 ensayos de cine*, Ediciones EICTV, Colección VIRAMUNDO, 2008, p. 124.

23 Annie Goldmann. «Madame Bovary vista por Flaubert, Minnelli y Chabrol», *Annales*, año 51, No. 4, julio-agosto 1996, pp. 36-37.

Lisandra Leyva Ramírez (Holguín, 1987)

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Oriente. Integrante de la Sección de Crítica e Investigación de la Asociación Hermanos Saíz. Autora de los libros *Indagación estética para deleite de erotómanos y cinéfilos* (Latin Heritage Foundation, 2012) y *Dueto erótico para cinéfilos* (Editorial La Luz, 2011). Actualmente cursa la Maestría en Estudios Interdisciplinarios sobre América Latina, El Caribe y Cuba perteneciente al Departamento de Historia de la Universidad de La Habana. Labora profesionalmente en el Centro de Información e Investigaciones de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano