

El cine, reto para el historiador

Pierre Sorlin*

Los historiadores se sirven, para interpretar el pasado, de las huellas que éste les ha dejado. Se trata, en la mayoría de los casos, de documentos escritos; sin embargo, algunos objetos cotidianos, herramientas, dibujos y también películas son marcas de una época anterior que el investigador puede usar. Los historiadores que se involucran sin preparación en el estudio de las obras cinematográficas interrogan documentales o noticias filmadas, seguros de que ahí van a encontrar datos precisos y de que, en cierto modo, van a ver ante sus ojos el desarrollo de momentos históricos. En general, se decepcionan rápidamente por la monotonía de lo que se les ofrece. Se imaginan que un censor les metió mano, que al negativo le quitaron los pasajes más interesantes. Sin embargo, si encuentran las tomas originales, se dan cuenta de que éstas también son poco elocuentes. Y es que las películas “factuales”, las películas que muestran cosas ordinarias, ya sea que se trate de acontecimientos de la semana pasada o de actividades regulares, de oficios, de fiestas y de ceremonias, obedecen a reglas estrictas tan bien aceptadas en los estudios que ni siquiera necesitan ser escritas. ¿Qué hacer con fuentes tan incompletas y tan banales? La muy débil importancia de las fuentes fílmicas en la investigación histórica es una respuesta a esta pregunta: los especialistas estiman que no tienen mucho que esperar del cine.

Los reproches que comúnmente se les hacen a los documentos fílmicos no son todos injustificados, y a esto volveré con bastante detalle. Pero estamos en una época en la que lo esencial de la información, ya sea que concierna a la vida

* Traducción de Arturo Vázquez Barrón y Roberto Rueda.

cotidiana o al conocimiento del universo, se comunica mediante la imagen; se trata en este caso de una evidencia simple de la que no puede uno hacer abstracción y a la que debemos adaptarnos. Quisiera, en este trabajo, recordar la importancia de lo audiovisual en la evolución del siglo XX, mostrar cómo pueden los historiadores sacarle provecho y sobre todo hacer comprender que, a pesar nuestro, sufrimos, en nuestra propia investigación, los efectos de la representación del pasado en la pantalla.

CINE Y VIDA SOCIAL

Desde hace mucho tiempo, la investigación histórica se amplió al conjunto de las actividades sociales: da igual importancia a los momentos de ocio y a los momentos de descanso que al trabajo y a la producción. La aparición del cine marcó un cambio considerable en el campo del entretenimiento. La primera proyección pública y de pago tuvo lugar en diciembre de 1895 y, menos de un año más tarde, todas las grandes ciudades del mundo ofrecían funciones de cine a las que asistían muchedumbres considerables. Ninguna forma de espectáculo –ni el teatro, ni el circo, ni los music-hall– había tenido jamás éxito semejante y, posteriormente, le hizo falta una década a la radio y dos décadas a la televisión para alcanzar una amplia audiencia. Al llegar poco después del teléfono, contemporáneo del automóvil, del avión y del disco, el cine entusiasmó al público, sobre todo al urbano, porque parecía resumir todo lo que proponían los descubrimientos científicos, la velocidad, la abolición de las distancias, el sobrevuelo de los más vastos espacios, la exploración del mundo,¹ el hecho de remontar el tiempo o la anticipación del porvenir. *La máquina del tiempo*, de H.G. Wells, se publicó mientras los hermanos Lumière terminaban de poner a punto su cámara y *La guerra de los mundos* salió tres años después.

La popularidad del cine no dejó de crecer hasta alrededor de 1960, es decir, hasta que la televisión quedó instalada en la mayoría de los hogares. En los años

¹ Al respecto, Joachim Paech, “Unbewegt bewegt. Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens” en Ulphilas Meyer ed, *Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt der Film* (Munchen/Luzern, Bucher, 1985), pp. 40-49.

cincuenta cada alemán iba en promedio doce veces por año al cine, cada estadounidense veinte, cada inglés veinticuatro. Algunas obras de teatro y óperas habían estado muy en boga pero eran vistas, cada vez, en una distribución y en una puesta en escena diferentes. El cine unificaba a los públicos más heterogéneos, que pertenecían a generaciones diferentes, haciéndolos partícipes del mismo objeto. La audiencia de las “series” televisivas es quizá muy superior a la de las películas, pero en cuanto se ven quedan olvidadas y otras las remplazan, mientras que la reputación de las películas permanece: millones de personas han visto, y todavía ven, filmes “clásicos” –*El gabinete del doctor Caligari*, *El ángel azul*, *Lo que el viento se llevó*, *Ciudadano Kane*– en su versión original y conservan su recuerdo. El hecho es banal, fácil de expresar: la atracción que ejerce la película es un hecho notable en lo que se refiere a los dos primeros tercios del siglo XX, mientras que, durante sus últimas décadas, es la televisión la que ha modificado más profundamente las relaciones del público con los espectáculos, con la información y, de manera más amplia, con la actualidad.

Escrita en primer lugar por aficionados entusiastas, la historia del cine fue por mucho tiempo una colección de títulos y nombres de directores. Desde 1960, la historiografía ha evolucionado profundamente. Obligada por la competencia de la televisión a modificar su estrategia, las grandes compañías productoras estadounidenses, las famosas *majors*, se deshicieron de su pasado y, en particular, confiaron sus archivos a instituciones públicas. Algunos investigadores han utilizado estos documentos, gracias a los cuales han podido iluminar todo el segundo plano de la industria cinematográfica. Limitémonos a un ejemplo sencillo. El paso a la película sonora coincidió con la gran depresión de 1929; los historiadores lo interpretaron como una maniobra de los estudios para retener al público, que corría el riesgo de abandonar los cines. Ahora bien, el análisis de los archivos de las *majors*, de la Warner en particular, revela que la puesta a punto de los procesos sonoros costó muy caro, que ésta solo fue posible gracias a las enormes ganancias obtenidas a principios de los años veinte, que el sonido, lejos de ser una defensa contra la crisis, fue una forma de expansión puesta a punto, por cierto, tres años antes de la depresión.² Los investigadores estadounidenses han definido los marcos de

² Ver Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System* (Londres, Macmillan, 1986).

una búsqueda sistemática del contexto en el que el cine se ha desarrollado, de los datos técnicos, financieros y humanos, de la relación entre los productores y los cineastas, y por último, de los gustos del público.³ Siguiendo el ejemplo de los estadounidenses, los europeos se esmeraron en volver a situar al cine en su época, comenzaron a estudiar las formas de financiamiento y las prácticas comerciales, a describir el papel de los principales estudios, a tomar en cuenta a los actores, su carrera y su involucramiento en el cine.⁴ Sobre todo, elaboraron una noción que quedaba vaga en los trabajos estadounidenses, la de cultura cinematográfica, que engloba los discursos sostenidos respecto del cine por la prensa y la radio, los rituales de asistencia a la película, la geografía y la arquitectura de las salas de proyección, en resumen, todo lo que contribuyó a insertar la película en las costumbres cotidianas. Por esenciales que sean, estas investigaciones aclaran únicamente problemas económicos y sociales que los historiadores saben tratar desde hace mucho tiempo. Pero escrutar las fuentes de financiamiento de la Ufa⁵ o definir sus reglas de gestión no nos brinda información ni sobre las películas, ni sobre la contribución de éstas a un mejor conocimiento del pasado. Se trata en este caso de otro tipo de búsqueda, a la que quisiera consagrar lo esencial de este artículo.

UN AGENTE DE LA HISTORIA

El cine creó, para sus espectadores, una impresión de familiaridad, de presencia casi directa. ¿Cómo conocía la población los rasgos de Guillermo I o de Bismarck? Por dibujos, por escasas fotografías donde los personajes siempre daban la impresión de pavonearse. En cambio, hacia 1914 cualquier alemán se había topado va-

³ Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice* (Nueva York, McGraw Hill, 1985); David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960* (Nueva York, Columbia Un. Press, 1985).

⁴ Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns* (Munich, Karl Hanser Verlag, 1992); Geoffrey McNab, *J. Arthur Rank and the British Film Industry* (Londres, Routledge, 1992). Axel Geiss ed, *Filmstadt Babelsberg. Zur Geschichte des Studios und seiner Filme* (Berlín, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1994) Jeffrey Richards, *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain, 1930-1939* (Londres, Routledge y Kegan Paul, 1984); Uli Jung y Walter Schatzberg ed, *Filmkultur zur Zeit des Weimarer Republik* (Munich, Saur, 1992).

⁵ *Universum Film AG*: Sociedad de producción cinematográfica, hoy desaparecida, cuya sede estaba en Berlín. (N. del T.)

rias veces con Guillermo II en la pantalla, lo había visto moverse, hablar, montar a caballo, pasar revista, saludar a la muchedumbre.⁶ La evolución de los regímenes totalitarios y la exaltación de sus líderes es inseparable del cine. Quizá estos regímenes habrían existido sin la pantalla grande y no se excluye que la radio haya tenido más importancia para ellos que la película. Pero es el cine el que creó una iconografía viva y personal de Mussolini, de Hitler, a quienes todavía reconocemos, y tenemos presentes mucho tiempo después de su desaparición. Stalin, por su parte, se expresó poco por radio pero, semana tras semana, los soviéticos, que iban al menos unas quince veces al cine por año hacia 1950, vieron su silueta familiar y lejana, idéntica a sí misma, tranquilizadora e inaccesible.

El mundo que el cine ofreció a sus espectadores no era solamente un mundo asombroso, exótico o curioso, era en primer lugar un mundo conmovedor. Para la inmensa mayoría de los civiles alemanes, para “el frente interno”, la guerra era, entre 1914 y 1915, una realidad dolorosa e impalpable, los diarios proponían una idea vaga, hecha de comunicados ilegibles. Con más vida, las cartas de los soldados llegaban de manera irregular y no conseguían contar. Una película como *Bei unseren Helden an der Somme*, producida en 1917 por la *Bild und Film-Amt*, fue para muchos una revelación.⁷ Los países de la Entente utilizaron muy pronto el cine para su propaganda interior e internacional. En enero de 1917, el Oberkommando der Wehrmacht y el ministerio de guerra constituyeron el *Bild und Film-Amt* para contraatacar en el frente de la información. Hoy percibimos sus defectos de inmediato. Si bien la primera parte, consagrada a la ofensiva inglesa, es aceptable, la contraofensiva alemana obviamente se filmó después de los hechos: las cámaras dominan la trinchera o toman de frente a los alemanes, cuando tales posiciones habrían expuesto directamente a los camarógrafos al fuego enemigo. Los contemporáneos no percibían estos trucos. Por primera vez veían a civiles (franceses) atrapados bajo el fuego de la artillería inglesa, pueblos arrasados, imaginaban lo que

⁶ Martin Loiperdinger, “Das frühe Kino des Kaiserzeit” en Uli Jung ed, *Der Deutsche Film* (Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1993) y Corina Müller, *Frühe Deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen* (Stuttgart/Waimar, Wetzler, 1994).

⁷ Ver Hans Barkhausen, *Filmpropaganda in Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg* (Hildesheim, Olms, 1982) y Rainer Rother, “Bei unseren helden an der Somme”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, XV, 4 de octubre de 1995, pp. 525-542.

sería de su suerte si las defensas quedaran vencidas, asistían al enorme esfuerzo que había permitido taponar la brecha y volver a lanzar el ataque. Es imposible saber en qué medida la película restauró la moral de la retaguardia, pero es evidente que aportó una visión nueva de lo que los soldados vivían en el frente.

La segunda guerra mundial se desarrolló en demasiados frentes a la vez, implicó demasiados movimientos como para que el cine hubiera ayudado a seguirla; la principal fuente de información, entre 1939 y 1945, fue la radio. En cambio, la guerra fría se vivió ante todo en la gran pantalla, al menos en su “fase alemana”, desde el bloqueo de Berlín hasta la erección del Muro. Aunque conllevó episodios sangrientos, la guerra fría siguió siendo un conflicto sin enfrentamiento directo entre dos grandes potencias que lucharon en el terreno ideológico y en el terreno técnico al mismo tiempo. En los dos ámbitos, el cine era un arma de calidad, ya que permitía ilustrar el modelo de sociedad al que se encomendaban cada uno de los dos bandos y mostrar en qué avances científicos se apoyaba. No había en este caso ninguna forma de urgencia, bastaba con volver a tomar las mismas exhortaciones semana tras semana y difundirlas mediante los noticieros filmados.

En efecto, conviene recordarles a los principiantes que las noticias para el cine no tenían ninguna relación con lo que es un noticiero televisado. La televisión se apega a la actualidad, y a veces está en condiciones de difundir sus imágenes en el momento en que se produce un acontecimiento. En cuanto al rollo de película, hacían falta cuando menos dos días para revelar, editar, sonorizar, sacar las copias y enviarlas. Además, las noticias proyectadas a principios de mes en Hamburgo o Francfort llegaban tres semanas después a los pueblos. Entonces, no venía al caso seguir de esa manera el desarrollo de un acontecimiento. La película llegaba cuando la radio había anunciado una noticia, confirmaba en resumen lo que se había oído, pero la confirmación visual tenía más fuerza que el anuncio radiofónico. Durante el bloqueo de Berlín, el cine fue el principal auxiliar de los aliados. Excepto para los berlineses, el puente aéreo era una abstracción, nadie se imaginaba la proeza que constituía, algunos pensaban incluso que la propaganda estadounidense había exagerado su importancia. En su zona común de ocupación, los angloestadounidenses difundían un boletín cinematográfico, *Welt im Film*, que, semana a semana, hacía ver lo que era el puente. Así, los alemanes observaban directamente el proceso de carga de los aparatos en Frankfurt, el envío por

radio de los planes de vuelo; el aterrizaje de los aviones, a veces con dos minutos de intervalo; la descarga, y la transportación de los paquetes; quedaban en presencia de pilotos y navegadores relajados, seguros de sí, listos para volver a partir. Naturalmente, las tomas estaban calculadas para producir el mejor efecto, pero desempeñaban su papel en los dos terrenos arriba mencionados; ideológicamente, probaban la determinación de los aliados, y técnicamente, demostraban su dominio del cielo. Sin las películas, el Puente no habría tenido una repercusión tan fuerte y no habría impresionado tanto a los soviéticos: el cine, entonces, sí fue un agente de la historia.

DE LOS ESLÓGANES A LOS HECHOS

La fortísima carga ideológica de las imágenes es precisamente lo que pone recelosos a muchos historiadores. Bastan pocas cosas para provocar piedad o enojo en los espectadores y para evitarles pensar. El tratamiento que dieron los noticiarios a la guerra fría conlleva numerosos testimonios. En el momento de la insurrección de Budapest, en octubre de 1956, los camarógrafos occidentales no pudieron entrar a Hungría. Instalados en la frontera austriaca, se limitaron a filmar a los refugiados. Los noticiarios relativos al caso húngaro dieron muy poca información sobre la revuelta misma. En cambio, se vio a muchas familias huyendo de su país, a bebés llevados en brazos y carretas repletas de equipajes miserables. ¿No contribuyeron estas imágenes a dar la impresión de que la insurrección estaba vencida de antemano? ¿No reforzaron una voluntad general de no intervenir? Del mismo modo, en el momento de la construcción del Muro, las imágenes de berlineses saltando por las ventanas, el 14 de agosto de 1961, ¿no exageraron algunos éxitos aislados y evitaron que Occidente pensara en otros medios de evasión menos directos y menos espectaculares? Preguntas como éstas resultan pertinentes, pero remiten a un problema más vasto, el de la información en el mundo contemporáneo. Recordemos simplemente que, por las razones arriba evocadas, las imágenes relativas a Budapest se proyectaron cuando la radio ya había dado fe de la intervención soviética y de la represión que le había seguido. Como siempre cuando se trata de acontecimientos muy rápidos (la intervención húngara duró, en total, once días), el cine fue el último en llegar.

Es inútil, repitámoslo, pedir al cine lo que no puede dar, la reseña exacta del instante que pasa. En cambio, a mediano plazo, la película se convierte en un documento revelador. Regresemos al puente aéreo y a *Welt im Film*. Los soviéticos prohibieron a los aliados la entrada a Berlín el 24 de junio de 1948. El noticiario cinematográfico esperó hasta el 9 de julio para hablar de la crisis; lo hizo en tono moderado, con una crónica que no aparecía sino en quinto lugar y cuyo título resumía bien la mentalidad: "Berlín is nicht allein". Para esta fecha, los estadounidenses no creían en un largo enfrentamiento, evitaban todo aquello que corría el riesgo de darle importancia al bloqueo. En agosto, la actitud de *Welt im Film* cambió: se hacía claro que los soviéticos le apostaban a la fatiga de los pilotos y al desaliento de los berlineses. Los estadounidenses modificaron su táctica, el 20 de agosto hicieron que se viera cómo se estrellaba en el suelo un avión aliado mientras aterrizaba; el mes siguiente se informó que la ciudad ya no estaría iluminada de noche, que la mayor parte de los desplazamientos en ella se harían a pie, que los víveres iban a quedar racionados: se advertía claramente a la población que se encontraba en estado de excepción, por no decir de guerra. Luego, a finales de octubre, el humor se modificó de nuevo; el 6 de noviembre, se consagró un reportaje bastante largo a la vida cotidiana en Berlín, una vida difícil pero soportable, con un abastecimiento regular y una excelente moral. El Puente se había vuelto entonces una rutina, parecía poco útil hablar de él, excepto para burlarse de los soviéticos, mostrando, por ejemplo, que desde Berlín se podía pedir un Volkswagen, que llegaría por vía aérea. Evidentemente, nada nos autoriza a decir que estos noticiarios reflejan los sentimientos de una parte de los alemanes, solamente nos informan de las disposiciones del comando aliado. Pero hacen de nuestro conocimiento lo que la población percibió, nos señalan momentos importantes sobre los que haría falta consultar otras fuentes.

El cine nos propone dos aproximaciones a una crisis como la del bloqueo. Por un lado, como cualquier otro medio de comunicación, establece una cronología, ni más ni menos confiable que aquélla de la que dan fe la prensa, la radio o los documentos oficiales. Por el otro, nos muestra: el aeropuerto de Tempelhof en 1948, los B52, los jeeps alejándose de ahí, la gente en las calles, Berlín a la hora del toque de queda. Estas imágenes son parciales, heterogéneas y quizá no tienen gran valor para un historiador que se interesa en los aspectos diplomáticos o militares

del bloqueo; de lo que nos hablan es de otra cosa, se trata de los berlineses tal como los vieron entonces los otros alemanes. El cine “dice” poco y, como toda forma de representación, se presta a las medias verdades o a las manipulaciones. Entonces, ¿qué podemos pedirle en el plano bastante limitado en el que nos colocamos por el momento, el de la información? Tres cosas, desde mi perspectiva: un conocimiento más preciso de un universo que ya no es el nuestro, una comparación en el espacio y el tiempo, y un clavado al pasado. Son estos tres puntos los que ahora me hace falta precisar.

EL SENTIDO DEL PASADO

La historia está hecha también de cosas triviales, no ignora lo cotidiano, la disposición doméstica, la vestimenta, las maneras de encontrar su lugar en el espacio familiar, en el trabajo, en la calle. El cine revela cambios. Sin embargo, no aclara su significado. Hemos notado que en *Ocurrió una noche* (Estados Unidos, 1932) el héroe no lleva camiseta bajo la camisa. ¿Es ésta la prueba de que, partir de ese momento, las camisetas parecían superfluas? ¿O más bien el cine estaba lanzando una nueva moda? Por frívolo que parezca, este ejemplo nos recuerda las precauciones que hay que tomar al comentar una imagen.⁸ Sin embargo, el hipercriticismo no está bien visto en este terreno: las transformaciones de la vestimenta se prolongan por largos periodos, lo importante es darse cuenta de que otra manera de concebir las prendas de vestir masculinas vio la luz en los años treinta, sin saber en qué fecha precisa tuvo lugar. El cine pone ante nuestros ojos objetos y prácticas que ya no existen, cuya huella se encuentra en los textos sin que éstos logren hacer que los percibamos. Tomo, de entre muchos otros, un caso sencillo: ¿cómo era la vida en un submarino durante la primera guerra mundial? Los libros están llenos de consideraciones estratégicas sobre la guerra submarina, pero, ¿quién se preocupa por los marinos? *Alborada*, realizada en 1932, es, *ahora*, un testimonio excepcional que sitúa a los hombres en su universo, que ayuda a comprender las maniobras en el fondo, la observación, las trampas y los métodos de

⁸ Sobre este punto, ver Rainer Rother ed, *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino* (Berlín, Wagenbach, 1991).

torpedeo. La distancia temporal hace que esta reconstrucción nos hable de algo que no es (un submarino de 1916) pero que simula.

Admitámoslo, hay una zona de aproximación en el uso histórico de las fuentes filmicas. Las películas, en el momento en que se realizan, tienen un objetivo definido que raramente es la ilustración de una técnica o de una relación social. Un número considerable de películas se ha consagrado a los mineros y a la mina, que representaron durante mucho tiempo una suerte de arquetipo del universo industrial.⁹ Las tres obras más famosas, *Kameradschaft* (Alemania, 1931), *Le point du jour* (Francia, 1949) y *The Brave Don't Cry* (Inglaterra, 1952) están marcadas por un proyecto moral y político. La primera exalta la colaboración internacional de los trabajadores; las otras dos magnifican la recuperación económica de sus respectivos países en la posguerra. Si en vez de detenerse en la ideología, visible al primer vistazo, se examinan los filmes como documentos, se observa en ellos la evolución de las técnicas a lo largo de dos décadas. Se ve sobre todo qué mundo habían construido los mineros, cómo variaban de una nación a otra, la concepción del trabajo, las relaciones con los ingenieros, los lazos de camaradería y las relaciones familiares. Realizaciones como éstas se proyectaban, antes del estreno, ante un público de mineros al que le preocupaba poco el discurso ideológico, pero que se mostraba atento a los errores de factura. La reconstrucción que proponen es tal vez bastante fiel, nos restituye, en segundo plano, relatos y un decorado físico y humano que nos abre al conjunto, en lo sucesivo fuera de nuestro alcance, de lo que era una ciudad minera.

El cine nos lleva al pasado, sugiere una atmósfera. Desde *Irgendwo in Berlin* (1947) hasta *One, Two, Three* (1961), unas cincuenta películas alemanas, estadounidenses y hasta italianas (*Germania anno zero*, 1947), tomaron como marco Berlín occidental. Algunas fueron comedias, otras estudios con pretensiones sociológicas, pero todas revelaron un rincón de la ciudad, la mostraron destruida, dividida, reconstruida, rodeada y, a pesar de todo, abierta a Occidente.¹⁰ La ciudad percibida en la pantalla jamás está completa; películas diferentes, cada una rodada con

⁹ Bert Hogenkamp ed, *Bergarbeiter im Spielfilm* (Oberhausen, Verlag Kart Maria Laufen, 1982).

¹⁰ Se encontrarán otros ejemplos en el informe de un seminario realizado en Göttingen a finales de los años sesenta, cf. Günter Moltmann y Karle Friedrich Reimmers ed, *Zeitgeschichte im Film und Tondokument* (Göttingen, Francke, 1970).

su propio objetivo, no constituyen un conjunto documental; lo que sobresale, más que un cuadro riguroso, es una impresión, la extrañeza de un islote desfigurado por la guerra, exiguo, aislado y sin embargo en plena expansión. El ensañamiento de los dos grandes alrededor de la ciudad, la irradiación de Berlín y la construcción del Muro se leen mejor cuando uno ha visto estas imágenes y las tiene en mente.¹¹

LAS PREOCUPACIONES DEL HISTORIADOR¹²

No se puede trabajar sobre la vida material en el siglo XX sin estar muy atento al cine. En este nivel, las resistencias terminarán por ceder y un día la película figurará entre las fuentes mayores de la historia contemporánea. Pero la mayor preocupación de los historiadores reside menos en la imagen que en lo narrativo: el cine cuenta y, para contar mejor, para seducir a su público, inventa. Los testimonios al respecto abundan. Encargado por la Warner de escribir el guión de *They Die with Their Boots On*, película que cuenta la última campaña y la muerte del general Custer, Aenas MacKenzie precisaba a sus accionistas: “Certain liberties have been taken with history... Every incident in the action is a manipulation of some accurate historical fact”.¹³ Al producir una biografía de Wilson para la 20th Century Fox, Zanuck confesaba que se habían omitido ciertos episodios “because they were on the narrative and documentary side and lacked effective dramatization”.¹⁴

No hablemos siquiera de manipulaciones de este tipo, consideremos realizaciones para las que los cineastas han utilizado fuentes serias que no truncaron ni falsificaron. Pueden atribuírseles cuatro reproches: proponen interpretaciones erróneas, dan demasiado lugar al relato, privilegian los casos individuales en re-

¹¹ Sobre el cine como fuente histórica para el periodo de reconstrucción, ver Bettina Greffrath, *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme, 1945-1949* (Pfaffenweiler, Centaurus, 1995).

¹² Christian Meier, “Narrativität, Geschichte und die Sorgen des Historikers” en Reinhart Koselleck y Wolf-Dieter Stempel ed., *Geschichte, Ereignis und Erzählung* (Munich, Fink, 1973).

¹³ Citado por John O’Connor, “The Moving Image as Representation of History” en O’Connor ed, *Image as Artefact* (Malabar, R.E. Krieger, 1990), p. 35

¹⁴ David Culbert, “A documentary Not on Wilson”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, III, 2, Julio de 1983), p. 193.

lación con las tendencias generales y, finalmente, les dan demasiadas ventajas a los actores. Todos estos puntos merecen un análisis.

Dos casos precisos mostrarán primero cómo puede equivocarse el cine. Estudiando su armadura y su vestimenta, algunos especialistas han mostrado que Luis XIV medía más o menos un metro sesenta. Con base en ello Rossellini dio el papel del soberano a un actor pequeño en *La prise du pouvoir par Louis XIV* (Francia, 1966). Pero los especialistas han probado también que los hombres eran en general menos altos en el siglo XVII que ahora y que Luis XIV no estaba por debajo de la media: Rossellini travistió la realidad cuando nos presenta a un rey pequeño obligado a imponerse por todos los medios a un entorno de hombres más altos que él. *Reds* (Estados Unidos, 1981) ilustra la estancia del periodista John Reed en Rusia durante y después de la revolución de 1917. Durante los eventos de octubre, Reed prevé el deslizamiento de un pequeño grupo de políticos hacia la dictadura y, al participar en el Congreso de los Pueblos de Oriente, en Bakú, es sensible a la irritación de los nacionalistas caucásicos en contra de las tendencias hegemónicas de Moscú. Pero si leemos los textos escritos por Reed en aquel tiempo, no encontramos ningún indicio que sugiera que adivinaba lo que iba a producirse en la década siguiente; en cambio, estaba muy preocupado por los conflictos de clase que en la película no tienen ninguna importancia. Entonces, los realizadores pusieron en la película sus propios conocimientos y desatendieron las reacciones de un testigo directo.

Estos dos ejemplos fueron escogidos a propósito, pues permiten resolver algunos problemas previos. Algunos historiadores han escrito volúmenes para explicar cómo el joven Luis, proclamado rey a los cinco años, tuvo que luchar paso a paso para hacer que lo reconocieran como “el gran rey”. Rossellini no es entonces culpable de las deformaciones que uno nota en su película; permaneció fiel a una historiografía tradicional que pone el acento en la psicología de los grandes hombres; hoy, los especialistas se interesan más en el reino que en su rey, pero la historia que se enseña en la escuela sigue siendo la que ilustra la película. En cuanto a la revolución rusa, numerosos historiadores piensan que el paso a la dictadura era inevitable desde 1917, habida cuenta del carácter ultracentralizado del partido bolchevique y de la situación dramática en la que se encontraba Rusia. Los realizadores de *Reds*, con información de trabajos recientes, la tomaron en

cuenta en su guión. Las interpretaciones del pasado cambian de época en época y los cineastas ponen en escena una de las versiones propuestas por los investigadores. En este sentido, el cine se limita a reflejar las indecisiones y los cambios de orientación de la historiografía.

Las películas no se limitan a mostrar. La casi totalidad de las películas de larga duración cuentan algo. El cine, en sus comienzos, dudó entre la descripción, la exploración, la evocación y la narración, pero muy rápido, principalmente bajo la influencia de Estados Unidos, elige el cuarto de estos caminos. Ni Europa ni las otras partes del mundo pudieron escapar al ejemplo estadounidense.¹⁵ Estudiando uno los melodramas y otro las comedias rodadas durante el nazismo, Stephen y Lowry mostraron cómo estas series se inspiraban directamente en las recetas de Hollywood, que eran las mejores para asegurar el éxito de una película. Retomando hechos que la mayoría del público conocía, como la revolución de octubre, las películas proponen un relato coherente con una introducción, algunos incidentes y una conclusión que, al clausurar la película, parece darle un final a la historia. *Die letzten Tage vor dem Weltbrand* (1931) intentó reconstituir los entrecruzados movimientos diplomáticos que, de Sarajevo a la movilización rusa, condujeron a la guerra.¹⁶ Como el disparador inicial y el desenlace son conocidos de antemano, la película toma la forma de una máquina de efecto retardado en la que cada episodio apunta tan sólo a prolongar una espera sin objeto. Para llenar los ochenta minutos de proyección, por fuerza se hace intervenir a hombres de buena voluntad, que resisten con todas sus fuerzas, y a “malos” que empujan hacia la movilización. La construcción narrativa se vuelve así tan patente que le quita todo interés a la reconstrucción histórica.

El modelo que adoptan las películas no tiene nada de original, ya lo encontramos expuesto en Aristóteles y, desde de los trabajos de Hayden White, los historiadores saben que ellos mismos son sus prisioneros.¹⁷ Una obra histórica debe

¹⁵ *Phatos und Politik. Ideologie im Spielfilm des Nationalsozialismus* (Tübingen, Max Nimeyer Verlag, 1991) y Karsten Witte, *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich* (Berlin, Vorwerk, 1995).

¹⁶ Sobre el trabajo de reanudación, de selección y de interpretación efectuado por la película, ver Anton Kaes, “Filmgeschichte als Kulturgeschichte” en Uli Jung y Werner Schatzberg ed, *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik* (Munich, Saur, 1992), pp. 54-64.

¹⁷ *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973).

ser escrita, lo que supone el uso de un mínimo de elementos retóricos. En la mayor parte de los casos, la obra estudia un periodo, y establece entonces un punto de partida y un punto de llegada. Incluso cuando se trata de un cuadro en un momento dado, del análisis de una institución, del estudio de un informe de producción, es necesario organizar el material, disponerlo de acuerdo con categorías previamente definidas. El historiador es un narrador y, en cuanto se asoma a una evolución (guerra, crisis, biografía), contrasta momentos de aceleración (batalla, derrota, agravamiento del desempleo) con momentos de calma. Así, en lugar de criticar las películas, los historiadores harían mejor en sondear su propia práctica y, sobre todo, en preguntarse si, lejos de ser un simple medio, el relato no ha sido —y no sigue siendo— la forma esencial para aprehender y representar el mundo.

Una de las reglas fundamentales del cine de inspiración hollywoodense consiste en centrar la narración en personajes que el espectador no tendrá ningún problema en reconocer y en seguir. Se han hecho algunas tentativas para evocar la vida de un grupo, sin distinguir en él individualidades. *Stroustrup 1917* (1934) es un ejemplo de ello: momentos de la guerra, vividos por soldados anónimos, se suceden casi sin diálogo. Pero esta película es una excepción y *Westfront 1918* (1930) corresponde mucho mejor al promedio de las evocaciones históricas; el realizador establece, desde el principio, un pequeño grupo de cuatro personajes centrales, va alternando sus reacciones y sus problemas con tomas generales que restituyen la vida en las trincheras. Los casos particulares no tienen, evidentemente, ningún significado general y podrían multiplicarse casi al infinito sin volverlos más representativos. Pero, al tratar de evocar el pasado a través de los destinos personales, no anticipó el cine, entre las dos guerras, un debate histórico reciente: ¿la historia de quién se hace? ¿De abstracciones vagas como “los soldados”, “los obreros”, “los revolucionarios”? ¿O de seres humanos que son todos diferentes entre sí? ¿Qué hace el investigador que reconstruye lo cotidiano de las trincheras con cartas y “diarios de guerra”? Aproximadamente lo que hace el cineasta. He confrontado aquí dos películas contemporáneas radicalmente distintas para sugerir que el cine, como el texto histórico, es capaz de evocar ya sea vastos conjuntos humanos, ya sea casos aislados, y que si bien ha privilegiado la segunda opción, propone al historiador una reflexión sobre la relación entre vivencia personal y experiencia colectiva en la restitución del pasado.

Un último punto crítico es el lugar que por derecho le corresponde a los actores en las películas. El éxito, en muchos casos, depende del nombre de la estrella; *Wilson*, que evocábamos más arriba, fue un fracaso porque le habían dado el papel del presidente a un poco conocido actor canadiense. Pero cada actor, desde el momento que ha alcanzado el éxito, lleva consigo sus papeles anteriores, y su nombre y su notoriedad eclipsan al personaje que representa: *Tannenberg* (1932) fue muy criticada porque el actor que encarnaba a Hindenburg opacaba la imagen del mariscal-presidente. En la fecha en que salió la película, Hindenburg todavía estaba vivo y la representación de personas que todos conocen, con frecuencia presentes en las pantallas o en los diarios, es ciertamente un error. En cambio, si nos quedamos de este lado del cine, la mayor parte de los rostros de hombres célebres nos resulta poco conocida y el actor no borra una imagen que para nosotros es muy vaga. ¿Emile Jannings traiciona a Federico Guillermo I en *Der alte und der junge König* (1935)? Los retratos del rey no permiten pronunciarse y la autoridad de Jannings es una interpretación posible de la autoridad que ejerce el rey-sargento. En buena medida, el actor termina por confundirse con el individuo histórico que hace salir de los manuales y de los retratos de gala y al que confiere una segunda existencia. Para las generaciones del periodo entre guerras, Otto Gebühr fue Federico II, y resulta imposible comprender la popularidad del rey y estudiar la manera en que las investigaciones eruditas, las obras de vulgarización y los panfletos nacionalistas han hablado de él sin tener en mente las películas, mudas y después habladas, en las que Gebühr prestó su rostro y su silueta.

UNA HISTORIA PARA TODOS

He retomado extensamente las objeciones dirigidas a las películas históricas no para defender estas producciones sino para mostrar que plantean a los historiadores cuestiones que tienen que ver directamente con su oficio y con su concepción de lo que es la historia. Si nos preguntamos: “¿Qué hace el historiador? ¿A qué aspira cuando intenta reconstruir un momento del pasado?”, sabemos que obtendremos un cúmulo de respuestas diferentes. Las definiciones de la historia que leemos en los prefacios de obras eruditas o en libros teóricos raramente nos satisfacen porque nos parecen incompletas y llenas de subjetividad, al tener cada his-

torizador su propia idea del pasado. Sin embargo, la comunidad de historiadores existe, funciona más o menos en la medida en que un consenso ha quedado establecido, no sobre el método ni sobre los objetivos, sino sobre los objetos a estudiar.

Las películas históricas tienen su parte en el debate sobre la naturaleza de la historia. Todos somos capaces de decir lo que es un western, una comedia musical, una película policiaca, se trata en este caso de géneros con reglas más o menos establecidas. No hay género histórico en la medida en que la historia, en lugar de ser construida por la película aplicando recetas preestablecidas, es exterior al cine, y existe ahí en donde los especialistas y el gran público consideran que hay materia histórica.

Las marcas de historicidad, los signos mediante los cuales el público decide que *Der alte und der junge König* es una película histórica, pero que *The Adventures of Robin Hood* no lo es, son pues difíciles de definir. Proviene a veces de lo que rodea a la película, de lo que los semiólogos llaman su “paratexto”, es decir, publicidad, carteles –*Cabiria*, película italiana de 1915, se anunciaba como “evocación histórica del siglo III antes de Cristo”– y reseñas. Intervienen también en las películas mismas. A principios de 1914, con *Die letzten Tage vor dem Weltbrand*, el doctor Eugen Fisher advierte al público que va a asistir a una reconstrucción fiel de lo que pasó en julio de 1914. Una voz anónima presenta *Kanal* (Polonia, 1957), crónica del último día de insurrección de Varsovia en septiembre de 1944, como la evocación en tiempo real de las últimas horas de un grupo de combatientes. Ciertos realizadores hacen uso de documentos, reproducen titulares de periódicos, cartas manuscritas, dibujos y grabados. Algunos, Griffith en particular, llegan a citar páginas enteras de trabajos eruditos. Todas estas artimañas nos recuerdan hasta qué punto es difícil probar que un relato es, si no auténtico, al menos respetuoso de lo que uno encuentra en las fuentes. Dichas marcas nos informan también sobre las expectativas del público. Los espectadores quieren que una película los relaje y, si aborda un punto histórico, quieren que exponga los hechos, que indique cómo pasaron las cosas en realidad. Las certezas de seriedad que prodigan los realizadores son una herramienta publicitaria, tranquilizan a clientes potenciales que, y aquí está el punto importante, se sienten atraídos por las reconstrucciones históricas a condición de que no traicionen la verdad. Los temas históricos han sido un recurso para el cine, mientras que las películas, por su par-

te, han contribuido a la popularización de la historia. La influencia del cine no tiene otro equivalente más que el de la literatura en la primera mitad del siglo XIX. Varias generaciones se iniciaron en la historia a través de las novelas y las obras de Schiller, Walter Scott y Alejandro Dumas; un drama como *Guillermo Tell* dio tal presencia a una figura legendaria, hizo de ella un personaje histórico tan evidente que los suizos, sacudidos por la guerra del *Sonderbund*, lo escogieron como héroe nacional. En el siglo XX, el western creó de cabo a rabo una historia, la de la conquista heroica del Oeste estadounidense, transformó a un político mediocre, George Custer, en relumbrante general víctima de su valor y de su fe en el futuro de Estados Unidos. Las películas son un documento esencial para el historiador en la medida en que proveen imágenes a sus espectadores y, por su fuerza de convicción, crean una idea a veces fantásica pero muy fuerte del pasado. Por desgracia, se han emprendido muy pocas investigaciones para aclarar este fenómeno. Hasta donde sé, el único estudio sistemático es el que realizó un equipo de investigadores australianos empeñados en comprender la formación de la memoria histórica en su país. En el transcurso de sus entrevistas, estos historiadores se toparon a menudo con una especie de “metahistoria”, en gran medida tomada de la pantalla, que interviene con otras fuentes de conocimiento, como la enseñanza, y que la mayor parte de las veces es común a todo un grupo de personas, lo que representa un hecho todavía más notable. Al interrogar a mujeres sobre la vida en Australia durante la segunda guerra mundial, Kate Dorian-Smith descubrió una mezcla de experiencias personales, de hechos leídos en libros e imágenes tomadas de una telenovela, *The Sullivans*, que confirmaba ciertos recuerdos, aunque también, muy seguido, los sustituía. Del mismo modo, Annette Hamilton, al trabajar con los antiguos prisioneros de guerra a los que los japoneses habían obligado a tender las vías férreas de Tailandia, notaba que le contaban como reales algunas escenas tomadas de la célebre *El puente sobre el río Kwai*.¹⁸

¹⁸ Kate Dorian-Smith y Paula Hamilton ed., *Memory and History in Twentieth Century Australia*. (Melbourne, Oxford. University Press, 1995).

¿QUIÉN CUENTA LA HISTORIA?

Como la novela, la película entretiene instruyendo, comunica una visión del pasado que los historiadores a veces encuentran discutible, pero que no por eso deja de ejercer una fuerte atracción sobre el público. Deplorar esta influencia es inútil: por mucho que uno lamente que Walter Scott haya inventado la perdurable hostilidad entre sajones y normandos, no por eso dejó de crear una interpretación de la historia medieval inglesa que sigue teniendo enorme fuerza y que surge en las reivindicaciones de las regiones “celtas” contra Londres. Lo importante entonces no es criticar sino comprender cómo la película, relato hecho de fotografías animadas, logra seducir al mismo tiempo que ofrece un mensaje. Ahí está una de las tareas que se han impuesto los historiadores que estudian las producciones audiovisuales. Utilizan, para lograrlo, herramientas que no tengo por qué presentar aquí, pero de las que me gustaría dar una idea aproximada basándome en un caso preciso.

Todo texto, filmico o de otro tipo, es un enunciado, dicho de otro modo, es la actualización de formas posibles que, por el hecho de que han quedado fijadas en el rollo de película o en el papel, se ofrecen al desciframiento del público. No hay enunciado sin enunciación, es decir, sin la puesta en marcha de un proceso tanto social (el contexto donde opera la comunicación) como práctico (la manera en que los elementos disponibles se estructuran en un todo). Como siempre está activo, los textos autentifican de distintas maneras el proceso de enunciación, algunos lo disimulan, otros lo ponen en evidencia. Un vistazo a *Intolerancia*, de D.W. Griffith, va a permitirnos captar cómo la enunciación organiza y regula el relato histórico.

Esta película, muda evidentemente, alterna, sin regularidad ni respeto por la cronología, cuatro episodios diferentes: la toma de Babilonia por Ciro, el juicio y la muerte de Jesucristo, la masacre de los protestantes franceses durante las guerras de religión y los esfuerzos de las ligas de la decencia estadounidenses para imponer la virtud a sus conciudadanos. Desde el comienzo, un letrado advierte al público: “*You will find our play turning...*” y los pronombres *we*, *our* y *you* vuelven sistemáticamente al pasar de uno de los episodios contemporáneos a un episodio del pasado. Así, la película interpela al espectador en un doble sentido: por una

parte cuenta al público lo que ocurrió, y por la otra se inscribe e inscribe al espectador en el presente, los Estados Unidos de 1916, a los que separa radicalmente de épocas anteriores. No obstante, a partir del momento en que la Liga de la Decencia condena a un inocente al que sus familiares van a obstinarse en salvar, es decir, a partir de la intervención de un efecto de espera, la distancia entre las cuatro historias queda abolida, en cada una de ellas interviene una amenaza que hay que conjurar, la urgencia hace pasar de una clara distinción pasado/presente a un suspenso generalizado.

Las marcas lingüísticas (*you, our*) no son los únicos modos de enunciación. Se suman formas propiamente fílmicas que interrumpen el flujo del relato o modifican su ritmo, por ejemplo imágenes inesperadas que el espectador no puede conectar con lo que ya vio, o si no, cambios brutales en el encadenamiento de los planos. Estas formas “anormales” funcionan también como señales, le recuerdan al espectador que simplemente está asistiendo a una película, que no está en la vida. Pero de igual manera intervienen para modificar la orientación del relato. El episodio moderno se presenta primero como el análisis de una situación histórica: la clase dirigente pretende moralizar a las clases trabajadoras y la película describe las posiciones respectivas de ambos grupos. Sin embargo, después de la intervención de un bloque de marcas formales, el relato y la edición se transforman, la película se centra en un caso particular, el del inocente acusado, y alterna, muy rápidamente, al condenado en prisión, a sus amigos que luchan por él y al gobernador que puede indultarlo. Así, al enmarañar su propio modo de funcionamiento, la película nos hizo pasar de una descripción externa, casi documental, a un profundo involucramiento con un caso doloroso.

Tuve que simplificar enormemente. Se adivina que la puesta en relación de cuatro periodos diferentes, para los que se instauran un ritmo y un modo de enunciación particulares, vuelve compleja la película. Aquí no intento un análisis, quiero solamente recordar que no basta con hacer una lista de los temas, los personajes y los acontecimientos para dar cuenta de una película histórica. Saber si Griffith se equivocó en tal detalle sobre el sitio de Babilonia es una cosa. Pero dar cuenta de los medios que utiliza para interesar al público, al mismo tiempo en una época pasada y en personajes ficticios, para poner en evidencia datos reales y para apasionar a los espectadores, es otra. Si se conforma con medir *Intolerancia*

con las herramientas de su propio saber, el historiador se prohíbe comprender por qué la historia filmada tiene más impacto que la historia escrita.

EL HOMBRE Y EL ENTORNO

Los historiadores son ciudadanos como los demás, algunos aman el cine, otros lo ignoran. De lo que quizá no se dan cuenta, ni unos ni otros, es que sufren la marca de un medio que es una de las invenciones más características del siglo XX y que este medio cambió nuestra manera de ver la historia, ya sea que seamos historiadores profesionales o simples aficionados.

Las lenguas “naturales” (es decir, aquellas que hablamos) son maravillosas herramientas para explicar, para despejar los orígenes de un fenómeno y recordar sus consecuencias. En cambio, no permiten hacer descripciones largas y detalladas. Pensemos en dos datos muy simples: el espacio, que desempeña un papel determinante en la evolución de las sociedades, y los sentimientos, las emociones, que tienen una importancia considerable, sobre todo en los momentos de confusión o de crisis. ¿De cuántas palabras disponemos para expresar la variedad de un paisaje? De algunos adjetivos que se agotan rápidamente. Desde hace mucho tiempo, los historiadores han reconocido el lugar que tiene el factor geográfico en la historia. Gibbon, Macaulay y Michelet no han dejado de otorgarle un lugar en sus trabajos. Pero, tal vez porque carecían de términos propios para matizar su estudio, consideraron a menudo a la tierra como un elemento estable, una especie de dato previo que condicionaba las actividades de los hombres. No tomo más que un ejemplo, bastante cercano a nosotros: Trevelyan¹⁹ aseguraba que las principales fases de la historia de Inglaterra podían ser “read upon the map”, trataba los datos físicos propios de las islas británicas como especies de individualidades activas que habían “abierto” el país al mundo y determinado sus principales características.

Ahora bien, durante el segundo tercio del siglo XX, los historiadores se pusieron a debatir sobre el papel que había que atribuir al espacio en la comprensión de los procesos económicos y sociales. Muchos de ellos hicieron notar que la idea

¹⁹ *History of England*, p. XIII-XV. (Lerches, Metuen, 1926).

que los hombres se hacían del mundo, lejos de estar determinada por la geografía, dependía de sus capacidades de recorrido, por ejemplo, en las sociedades agrícolas, de la distancia que había que salvar para llegar a la tierra que había que cultivar. Mucho mejor, los historiadores llegaron a considerar que los suelos, los ríos y hasta el clima evolucionaban en interacción con la especie humana y que, con base en datos naturales, los hombres los modificaban, los deterioraban y los volvían a poner en buenas condiciones. Este cambio de problemática tiene múltiples orígenes, aunque no fueran más que nuevas facilidades para desplazarse. Pero el papel desempeñado por el cine no debe ser silenciado. Pensemos simplemente en el western, que, de los años treinta a los sesenta, triunfó en todas las pantallas del mundo: el espacio es el agente, por no decir el personaje central, es a él al que se enfrentan los pioneros. El cine estableció una visión de la historia estadounidense centrada en las nociones de espacio y de movilidad. El historiador dice del *Middle West* que es infinito, plano y yermo, mientras que la película muestra y, mediante la sucesión y la asociación de aspectos infinitamente variados de un mismo lugar, confiere al paisaje una importancia que antes no había tenido jamás.²⁰ No es por casualidad que Braudel, en *La Méditerranée et le monde méditerranéen au temps de Philippe II* (1949), al criticar los “cuadros geográficos” que abrían la mayor parte de las obras anteriores, pusiera en relieve la relación que existía entre cuerpo y espacio, o que Hobsbawm mostrara, en la primera sección de *The Age of Revolution* (1962) cómo los modelos de acción, en el siglo XVIII, dependían estrechamente del medio y del horizonte perceptibles.

Por muy bien informados que estén, los especialistas a veces experimentan dificultades para reagrupar los detalles de los que disponen en un todo coherente y para *visualizar* el universo humano de los siglos XVII o XVIII. Películas como *Winstantley* (Inglaterra, 1975) o *Camisards* (Francia, 1970) les proponen esta experiencia. La primera evoca la aventura de Gerard Winstantley que, en abril de 1616, fundó en el Surrey una comunidad campesina no violenta, autosuficiente e igualitaria. La segunda se refiere a los campesinos y a los ciudadanos de religión protestante que, perseguidos por el poder, a principios del siglo XVIII, se refugiaron en las Cevenas.

²⁰ Sobre esta cuestión, ver Derek Gregory, *Geographical Imaginations* (Oxford: Blackwell, 1994), y Anne Buttimer, *Geography and the Human Spirit* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994).

El rasgo más impresionante de estas películas reside en la reconstrucción de un paisaje. Lejos de estar dominado por el hombre, la naturaleza impone sus reglas: campos estrechos, ganado flaco, suelo duro y yermo, vastos bosques y horizonte cerrado que no atraviesa camino alguno. Evidentemente, los cineastas escogieron lugares que convenían a este tipo de descripción, pero sobre todo aprovecharon las posibilidades expresivas del cine para dar una impresión de inmensidad hostil: los personajes están filmados en plano panorámico, lo que los hace aparecer pequeños y sin protección frente al entorno. El espectador se ve obligado a percibir las particularidades del biotipo campesino antes de la revolución industrial, a observar la estrechez del círculo recorrido por cada uno y la importancia del esfuerzo físico que impone la precariedad de los instrumentos.

No escasean los documentos sobre las herramientas de los agricultores, sobre los métodos de labranza, ni sobre las cosechas. Pero estos documentos son inmóviles, ofrecen una síntesis, una especie de resumen de los movimientos del campesino y no hacen que se sienta ni la lentitud ni la enorme dificultad de los trabajos de la tierra. Esto es, en cambio, lo que las películas ayudan a adivinar. Después de haber visto las cosechas en *Camisards*, o el lento e interminable movimiento del campesino afilando su hoz en *Winstantley*, uno quisiera inventar una nueva forma de escribir, que vuelva viva y presente la relación de los hombres con la tierra en la economía tradicional. Aunque no fuera más que planteando estos problemas, tomándole la medida a los límites del trabajo escrito, el cine ha obligado a los historiadores a preguntarse qué límite establecían las reglas de lo escrito para su reconstrucción del pasado.

EL TIEMPO DE LAS MUCHEDUMBRES

El lugar del cine en el enfoque de las emociones colectivas es todavía más evidente que la relación de las películas con la representación del espacio. Desde la Revolución francesa, el papel desempeñado por las masas en la historia ha preocupado a filósofos, sociólogos e historiadores, han tenido lugar debates —a mediados de los años noventa del siglo XIX (época del nacimiento del cine)— de los que encontramos huellas en *Le Bon y Tarde* en Francia, y en *Simmel* en Ale-

mania. Pero en ellos la “masa” fue tratada como una entidad, como uno de los actores comprometidos en la lucha política.

El cine, cuando giró decididamente hacia la ficción, a mitad de los años diez, puso en movimiento tropas gigantescas de extras que ningún proyecto relacionaba entre sí y que no representaban más que una masa en ebullición, o dicho de otra forma, muchedumbres. Al tomar esta orientación, el cine se copiaba a sí mismo, o más bien, copiaba lo que había percibido de la evolución social. Los “noticiarios filmados”, que habían hecho su aparición desde 1908 y se habían extendido muy rápido por toda Europa, mostraban ya a transeúntes atareados de rostros iguales que recorrían las calles de las grandes ciudades.

Los italianos, al disponer de una mano de obra barata, pusieron en guiones imprecisos batallones de extras. Indiferentes a la lógica narrativa, hicieron que sus corredores desatados entraran por la izquierda, volvieran a salir por arriba y regresaran por la derecha. Y esta huida apasionada no tenía significación precisa, no era sino puro movimiento. Los estadounidenses comprendieron rápido lo que les faltaba a las películas italianas y la manera en que ellos mismos podrían sacar provecho de ejércitos de extras. *El nacimiento de una nación* introdujo en la pantalla otra forma de jugar con las masas humanas. La muchedumbre, en Griffith, servía tanto para volver concreto el acontecimiento, para volverlo inmediatamente legible, como para hacer que naciera la emoción. Los extras tenían un papel esencial en los momentos de conflicto, no para rellenar la pantalla, sino para marcar la intensidad de la lucha y designar al vencedor. Mientras que los estadounidenses canalizaban a sus extras, los alemanes, en el momento de los desórdenes de la posguerra, denunciaban los estragos ejercidos por las muchedumbres revolucionarias. Verdadero panfleto, *Madame Du Barry*, de Lubitsch, explicaba la suerte trágica de la cortesana mediante el cara a cara entre un rey impotente y las hordas enfurecidas; diseñaba decorados agradables, una plaza limpiecita, una calle tranquila en la que, de pronto, soltaba a una masa gesticulante que reducía a la nada esta apacible atmósfera. A la inversa, los soviéticos construían la muchedumbre por agregación progresiva de individuos que luchan por una misma causa; en *El acorazado Potemkin* (URSS, 1925), célebre película de Eisenstein, la revuelta de los marinos del acorazado Potemkin exaltaba a la

muchedumbre, cuya movilización obligaba a los marinos a ir hasta el final de sus reivindicaciones.

A mitad de los años veinte, el arte de hacer correr a cientos de personas se había convertido así en uno de los puntos fuertes del cine. Al darle vida a la muchedumbre, al hacerla sostener la narración mediante el movimiento a la manera de Griffith, al transformarla en tema político –destructor con Lubitsch, portador del futuro con Eisenstein–, las películas obligaban a romper con el viejo esquema que veía en la masa un conjunto único, una especie de entidad anónima, y a tener en cuenta su infinita variedad.

Es en el momento en que salían estas películas cuando Georges Lefebvre comenzó a publicar sus estudios sobre la muchedumbre en los levantamientos revolucionarios, abriendo así un nuevo campo de investigación que iba ser ampliamente explorado por la historiografía inglesa, en particular por George Rudé (*The Crowd in the French Revolution, The Crowd in History*) y por Richard Cobb. Sería por completo inútil preguntarse si estos historiadores iban al cine, lo que cuenta no es la actitud de tal o cual persona, sino las curiosidades y los centros de interés comunes a un conjunto de investigadores en un momento dado. Las películas de actualidad habían puesto en evidencia un elemento que poca gente notaba, porque formaba parte de la vida cotidiana; estas películas habían forzado a sus espectadores a observar el movimiento de las calles, a verse como transeúntes. Después habían jugado con las muchedumbres, habían desarrollado varias soluciones plásticas, unas veces habían apostado por el pavor que provoca la masa, otras por la relación entre el individuo y el grupo. A partir de ahí los historiadores, que escriben para sus contemporáneos, ya sea que se dieran cuenta o no, estaban obligados a examinar las emociones, los miedos y las esperanzas, que son, al principio, fenómenos colectivos.

CONCLUSIÓN

En una obra citada con frecuencia porque fue una de las primeras que buscó en el cine un testimonio para la historia,²¹ Siegfried Kracauer subrayó dos caracterís-

²¹ *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.*

ticas singulares de las películas: por una parte, están fabricadas por un grupo en el que intervienen inversionistas, técnicos, guionistas y actores, de tal suerte que no se traducen las fantasías de un individuo sino las expectativas de un vasto conjunto humano; por la otra, se dirige a un público considerable, extraído de todas las clases sociales. Kracauer cometió la equivocación de querer ir demasiado lejos y de buscar, en obras extremadamente populares, la huella de disposiciones psicológicas inconscientes, de miedos y de rencores que habrían llevado a los alemanes a aceptar el nazismo. Nuestro conocimiento de los hechos psíquicos colectivos es demasiado rudimentario como para que nos vayamos por esta vía, y Kracauer pasa un poco por un aventurero valientemente lanzado por un camino sin salida. Sin embargo, tuvo el mérito de llamar la atención sobre la cuestión del público y sobre su actitud ante las películas. No sabemos quién ha visto qué, ni a quién le ha gustado tal o cual película. Sin embargo, en este campo, el objeto cuenta menos que la serie; doce películas sobre Federico II, en la Alemania de Weimar, representan un apreciable conjunto, y hasta aquellos que nunca asistían a una proyección no pudieron dejar de oír hablar de ellas. El cine, junto con otros medios masivos, estableció los polos del conocimiento histórico frecuente, definió lo que cada uno sabía del pasado. Y le dio una forma llena de imágenes a este conocimiento, hizo de Federico II una figura familiar, tal vez exagerando ciertos rasgos o ciertos hechos, pero retomando también algunos puntos que la historiografía había puesto en relieve.

El cine no es un accidente, es algo central en un siglo que sería diferente si éste no hubiera existido. Su evolución institucional y su desarrollo económico comienzan a sernos familiares, pero a menudo no vemos muy bien cómo se ha comportado en tanto fuerza histórica, cómo ha pesado sobre nuestra inteligencia del pasado y cómo puede informarnos sobre aquéllos que lo frecuentaron, semana a semana, durante dos décadas: la investigación sigue ampliamente abierta en todas esas direcciones. ❧