



Historia Crítica

ISSN: 0121-1617

hcritica@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Montero Díaz, Julio; Paz Rebollo, María Antonia  
Historia audiovisual para una sociedad audiovisual  
Historia Crítica, núm. 49, enero-abril, 2013, pp. 159-183  
Universidad de Los Andes  
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81125887008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Historia audiovisual para una sociedad audiovisual<sup>1</sup>

Julio  
Montero  
Díaz

Catedrático de Historia de la Comunicación Social de la Universidad Complutense de Madrid (Madrid, España). Doctor en Historia por la Universidad de Navarra (Pamplona, España). Miembro del grupo de investigación *Historia y Estructura de la Comunicación y el Entretenimiento*, de la Universidad Complutense de Madrid. Ha producido varios documentales sobre la Guerra Civil Española de carácter dramático: *Sombras del 36* (2003), *Los años robados* (2004) y *Buscando el Paraíso* (2012). Autor de más de una docena de libros, los últimos, con María Antonia Paz, son *La larga sombra de Hitler. El cine nazi en España (1933-1945)* (Cátedra: Madrid, 2009) y *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles* (Rialp: Madrid, 2011). jumondi2000@yahoo.es

María  
Antonia  
Paz  
Rebollo

Catedrática de Historia de la Comunicación Social de la Universidad Complutense de Madrid (Madrid, España). Doctora en Comunicación por la Universidad Complutense de Madrid y miembro del grupo de investigación *Historia y Estructura de la Comunicación y el Entretenimiento*, de la misma universidad. Entre sus últimos artículos se destacan: “Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936)”, *Estudios del Mensaje Periodístico* 16 (2010): 369-393; y en coautoría con Julio Montero Díaz, “The Spanish Civil War on Television Española during the Franco era (1956-1975)”, *Comunicación y Sociedad* xxiv: 2 (2011): 132-149. manpazreb@yahoo.es

ARTÍCULO RECIBIDO: 30 DE MAYO DE 2012

ACEPTADO: 23 DE OCTUBRE DE 2012

MODIFICADO: 1 DE DICIEMBRE DE 2012

DOI: 10.7440/HISTCRIT49.2013.08

- <sup>1</sup> Este artículo fue realizado dentro de las actividades del proyecto de investigación “Televisión y cultura popular durante el franquismo: programación, programas y consumo televisivo (1956-1975)”, ref. HAR2011-27937, y dentro del Grupo Complutense de Investigación consolidado *Historia y Estructura de la Comunicación y el Entretenimiento* (940439), de la Universidad Complutense de Madrid (Madrid, España).

## Historia audiovisual para una sociedad audiovisual

### RESUMEN:

Este artículo analiza las posibilidades de presentar una historia audiovisual en una sociedad en la que los medios audiovisuales tienen cada vez mayor protagonismo. Se analizan casos concretos de películas y documentales históricos y se valoran las dificultades de los historiadores para entender las claves del lenguaje audiovisual, y las de los cineastas para entender e incorporar la historia en sus producciones. Se concluye que no habrá divulgación histórica posible en el mundo occidental sin recursos audiovisuales, difundidos a través de las diversas pantallas (cine, televisión, ordenador, teléfono móvil, videojuegos).

**PALABRAS CLAVE:** *Historia, cine, televisión, películas históricas.*

## Audiovisual History for an audiovisual society

### ABSTRACT:

This article analyzes the possibilities of presenting an audiovisual history in a society in which audiovisual media has progressively gained greater protagonism. We analyze specific cases of films and historical documentaries and we assess the difficulties faced by historians to understand the keys of audiovisual language and by filmmakers to understand and incorporate history into their productions. We conclude that it would not be possible to disseminate history in the western world without audiovisual resources circulated through various types of screens (cinema, television, computer, mobile phone, video games).

**KEYWORDS:** *History, film, television, historical films.*

## História audiovisual para uma sociedade audiovisual

### RESUMO:

Este artigo analisa as possibilidades de apresentar uma história audiovisual em uma sociedade na qual os meios audiovisuais têm cada vez maior protagonismo. Analisam-se casos concretos de filmes e documentários históricos e se valoram as dificuldades dos historiadores para entender as chaves da linguagem audiovisual e as dos cineastas para entender e incorporar a história em suas produções. Conclui-se que não haverá divulgação histórica possível no mundo ocidental sem recursos audiovisuais, difundidos através das diversas telas (cinema, televisão, computador, celular, videogames).

**PALAVRAS-CHAVE:** *História, cinema, televisão, filmes históricos.*

# Historia audiovisual para una sociedad audiovisual

## ALGUNAS CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Este artículo pretende mostrar cómo una sociedad, en la que lo audiovisual tiene un protagonismo cultural indudable, no puede prescindir de este soporte para presentar la historia<sup>1</sup>. También aborda las dificultades prácticas que encuentran los historiadores para trabajar en un mundo que les resulta ajeno: el audiovisual. Se plantean igualmente posibles soluciones; la más importante y previa es su alfabetización audiovisual.

Aunque sean muchos los historiadores académicos que desconfíen del soporte audiovisual como adecuado para esta tarea, se ofrecerán posibles convergencias. Éstas se apoyan en el análisis de aportaciones audiovisuales históricas ya realizadas, no en hipótesis. Esta presentación de la historia en soporte audiovisual tiene implicaciones en el oficio, en el trabajo, de los historiadores y exige igualmente distinguir modos de presentar los relatos históricos audiovisuales en función del público al que van dirigidos.

La producción de materiales históricos audiovisuales implica al historiador un trabajo en equipo en el que confluyen variables fundamentales que son ajenas —en teoría— a los conocimientos históricos y a su exposición. El presupuesto y las fechas de entrega suelen ser más apremiantes en el mundo audiovisual que en el del libro. Sin embargo, lo que cambia de manera radical es el concepto de autoría: la línea que separa a un asesor histórico de un guionista es nítida y fuertemente diferenciadora, y así se indica en los títulos de créditos. Esta pérdida de protagonismo en la autoría constituye una de las primeras fuentes de inquietud de los historiadores frente a los productos audiovisuales históricos, porque supone relegar algo que consideran específica y profesionalmente propio y, en buena parte, exclusivo<sup>2</sup>. Este aspecto podría superarse, en la medida en que el historiador fuera el promotor de una iniciativa audiovisual para presentar la historia. La práctica de la producción audiovisual muestra sin embargo que, en los proyectos orientados al gran público, son los profesionales del cine y de la televisión quienes adquieren el protagonismo definitivo en el resultado final.

---

1 Robert Rosenstone, *History on Film/Film on History* (Nueva York: Pearson Longman, 2006), 4-5. Una explicación de esta importancia en Julio Montero, "Introducción. Los motivos de este libro", en *El cine cambia la historia*, eds. Julio Montero y Araceli Rodríguez (Madrid: Rialp, 2005), 11-27.

2 A esa mentalidad respondía la reclamación de Louis Gottschalk, profesor de la Universidad de Chicago, al presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer: "No picture of a historical nature ought to be offered to the public until a reputable historian has had a chance to criticize and revise it". Citado por Robert Rosenstone, *History on Film*, 20.

Otro aspecto fundamental de las industrias audiovisuales es la definición previa del público al que se dirige. No se realiza algo y luego se estudia cuál sería su *target*; se trabaja al revés: se define el *target* y, desde ese punto de vista, se enfoca la producción. Eso implica una asignación de recursos a cada apartado de la producción y la elección de un tono narrativo adecuado a ese público: juvenil, o adolescente, o de adultos, o de un nivel cultural alto, medio o bajo; de una u otra raza, o sexo, etc. También los libros optan en muchos casos por *targets* concretos: libros de texto para estudiantes de diversos niveles de enseñanza, o para el gran público, o tratados para estudiosos y personas cultas, o biografías, o artículos de investigación para revistas académicas. Quizá la gran diferencia se sitúe en que los productos audiovisuales son de carácter más divulgativo y sencillo cuanto más amplio sea el público al que se dirigen. Su mayor problema es que los ven personas de muy distintos conocimientos históricos: desde los que apenas saben algo hasta los que son especialistas.

Con todo, el problema fundamental de las incomprensiones que manifiestan los historiadores académicos frente a los productos audiovisuales históricos está en su escasa —o casi nula— alfabetización audiovisual. Personas cultas, educadas en la lectura de lo impreso, valoran lo escrito como fuente habitual de sus trabajos y como medio casi exclusivo de presentación de los resultados. Perciben lo audiovisual —especialmente en su presentación televisiva— como un simple entretenimiento carente de interés cultural y degradante en la mayor parte de los casos. No es extraño que perduren tanto las disonancias entre los historiadores y las producciones audiovisuales que se presentan como históricas: tanto en cine como en televisión, así como —y más aún, si cabe— en los videojuegos.

Queda fuera de nuestro objetivo la necesidad de utilizar los productos audiovisuales como fuente de la historia<sup>3</sup>. Además, los análisis sobre qué imagen de la historia, de algunos de sus procesos, han presentado determinadas películas<sup>4</sup>, o las que han obtenido una mayor

---

3 Algunas obras fundamentales sobre este tema: Pierre Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past* (Totowa: Barnes & Noble Books, 1980); John E. O'Connor, "History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and TV Study for an Understanding of the Past", *The American Historical Review* 93: 5 (1988): 1200-1209; John E. O'Connor, *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television* (Malabar: R. E. Krieger Publishing Company, 1990); Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Ariel, 1995).

4 La relación sería interminable. Para España bastará referirse a la tarea de José María Caparrós y el grupo *Film-Historia* en Barcelona José María Caparrós, "La Guerra Civil estadounidense vista por el cine", *Palabra Clave* XII: 2 (2009): 195-206; Magí Crusells, *Cine y Guerra Civil española: imágenes para la memoria* (Madrid: JC, 2006), o a la de los autores de este artículo alrededor de las *Jornadas Internacionales de Historia y Cine* y del grupo de investigación *Historia y estructura de la comunicación* en Madrid: Julio Montero y María Antonia Paz, *La historia que el cine nos cuenta: el mundo de la posguerra 1945-1995* (Madrid: Tempo, 1997). Por citar un ejemplo reciente: José-Vidal Pelaz López, "Filming History: Billy Wilder and the Cold War", *Comunicación y Sociedad* XXV: 1 (2012): 113-136.

difusión<sup>5</sup>. Son esas cuestiones diferentes, como también la de su empleo como recurso pedagógico para estimular o facilitar el aprendizaje de la historia en las enseñanzas regladas en cualquier nivel o sistema<sup>6</sup>. Esta opción no pretende quitar valor a estas cuestiones, sencillamente quiere centrar un objeto: si se puede, y cómo, presentar un relato de la historia en formato audiovisual.

Se entenderá por audiovisual una acepción acorde con la de las academias de la lengua: un discurso que implica necesaria y conjuntamente al oído y a la vista. Se ha de añadir una concreción de importancia para nuestro caso: una narración grabada y transmitida (no una representación o *performance*) por medios mecánicos, electrónicos o digitales. Por lo tanto, en nuestro punto de partida, hay dos elementos claves en el concepto de audiovisual: la unidad discursiva de sonidos e imágenes y su grabación y posibilidad de reproducción y/o transmisión. Otro elemento tiene también importancia: el término audiovisual, en su significado habitual, suele utilizarse como adjetivo —por ejemplo, el discurso audiovisual— o como sustantivo: “lo audiovisual”, un genérico que reúne todos aquellos productos materiales que se utilizan para producir, almacenar, transmitir, reproducir, etc., esos discursos compuestos a la vez de imágenes y sonidos.

La historia se nos presenta habitualmente como un discurso racional que pretende un despliegue explicativo del pasado: en realidad, de algunos aspectos del pasado. Ese discurso no es ajeno al soporte material en que se ofrece. Las referencias que se hacen aquí a estas variaciones no son lo fundamental. Sólo se pretende señalar las más importantes y diferentes para el propósito de este artículo, las claves. La historia se ha presentado mediante discursos orales, discursos escritos y discursos audiovisuales. Los nuevos soportes no liquidan a los anteriores, ambos conviven, y si el emergente ha de aprovechar inicialmente los recursos narrativos del previo para

5 Para el área iberoamericana: Eduardo Jacobowicz y Laura Radetich, *La historia argentina a través del cine* (Tucumán: La Crujía Ediciones, 2006); Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker, comps., *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia, 1930-1960* (Buenos Aires: Editores del Puerto, 2006); Juan Carlos García Araya, “Historia y cine chileno”, *Revista Chilena de Historia y Geografía* 164 (1998): 175-182. En España la serie de libros promovida por Santiago de Pablo en la Universidad del País Vasco (EHU): *La historia a través del cine*, que desde 1998 edita un volumen anual dedicado a un proceso histórico específico y a su tratamiento cinematográfico. Desde Israel, Shlomo Sand, *Le XXe siècle à l'écran* (París: Seuil, 2000).

6 Javier Fernández Sebastián, *Cine e Historia en el aula* (Madrid: Akal, 1994); Michèle Layny, *Cine e Historia; problemas y métodos en la investigación cinematográfica* (Barcelona: Bosch, 1997); Luis Miralles, “Cómo disfrutar del cine en el aula”, *Comunicar* 11 (1998): 63-69; Víctor Manuel Amar Rodríguez, “Cine e Historia: cien años de convivencia en América Latina”, *Gades* 23 (1999): 317-330; Santiago de Pablo, “Cine e Historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma?”, *Historia Contemporánea* 2 (2001): 9-28; Alberto Elena, *Ciencia, cine e historia: De Méliès a 2001* (Madrid: Alianza, 2002); Saturnino de la Torre, María Antonia Pujol, y Núria Rajadell, eds., *El cine, en un entorno educativo* (Madrid: Ediciones Narcea, 2005); Víctor Reia-Baptista, “El valor pedagógico del cine: los casos de Edison y Lenin”, *Ámbitos* 13-14 (2005): 213-229; Alba Ambrós y Ramón Breu, *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria* (Barcelona: Graó, 2007); Paul Armstrong y Janet Coles, “Repackaging the Past: Commodification, Consumerism and The Study of History”, *Convergence* XLI: 1 (2008): 63-76.

difundirse, no pasa mucho tiempo —dentro de la escala cronológica de cada época— hasta que el antiguo procura adaptarse a las novedades que aporta el nuevo. En general los nuevos soportes no aniquilan los anteriores<sup>7</sup>, sino que en parte los rescatan; aunque sí limitan sus efectos y su empleo, e incluso su sentido.

### 1. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL HISTÓRICA Y LIBROS DE HISTORIA

La cuestión de fondo es por tanto si es posible un discurso histórico audiovisual; si se puede escribir la historia con imágenes en movimiento y sonido. Antes de seguir es preciso concretar el significado de lo audiovisual histórico. Aunque aquí nos centraremos en las producciones de ficción y en las de carácter documental, hay que señalar que la televisión ha añadido algunas otras más específicas como los debates —con o sin película previa—, comentarios de material de archivo o de películas de ficción y otras producciones en continua innovación que mezclan, en grado y formas muy distintos, los clásicos enfoques realistas y de ficción, que nunca se dan —ni se han dado— de manera pura. A ello hay que añadir algunos videojuegos que se presentan como históricos.

La amplitud potencial del concepto audiovisual histórico es tan enorme que resulta inabarcable para un artículo. Aquí se atenderá en consecuencia a los productos audiovisuales clásicos: la ficción y el documental, en sus versiones cinematográficas y televisivas. El nivel de análisis se situará en el que valora si las producciones audiovisuales que se tratan tienen una intención eficaz de presentar un relato histórico, de ofrecer una explicación sobre hechos y procesos del pasado. Si sólo hubiera un episodio de ficción situado en el pasado, no tendría sentido plantearse su valor histórico. Podría situarse en paralelo con las sagas históricas editadas en papel.

En esta cuestión fundamental, Pierer Sorlin manifiesta claramente que la historia, tal como la conocemos, no puede presentarse en formato audiovisual<sup>8</sup>. Su posición es que las producciones cinematográficas, que han abordado procesos históricos realmente ocurridos, carecen de rigor; mezclan ficción con realidad; la solución de los problemas que se presentan se realiza a través tramas amorosas, que además descansan sobre personajes que no existieron. En definitiva, las llamadas películas históricas estarían tan preocupadas del éxito que se olvidarían del rigor histórico.

---

7 La escritura no acabó con los relatos de viva voz; pero introdujo cambios notables. El primero probablemente fue la función de la memoria individual; el segundo, la construcción de la colectiva. En tercer lugar, la escritura impulsó una selección de eventos: sólo los que fueron escritos perduraron. Por otra parte, los primeros escritos normalmente se leían en voz alta, porque el valor de ley, de veracidad en el testimonio, de transmisión de una voluntad, etc., se asociaba a la palabra hablada, de la que la escrita era un simple soporte para el transporte del que se rescataba al cumplir ese fin de hacer llegar el mensaje a otros lugares.

8 Aunque reconoce algunas excepciones, por ejemplo, en el capítulo dedicado a *Octubre* (Eisenstein), en Pierre Sorlin, *The Film in History*, 159-198.

Estas críticas son razonables y se ajustan a la realidad. El primer hecho patente es que los propios productores cinematográficos de películas históricas parecen despreciar lo histórico como elemento de atracción. Desde luego, los distribuidores al hacer la campaña de publicidad básica de estos productos eluden conscientemente cualquier referencia a la historia. Vale la pena retener un dato: quienes explotan comercialmente las películas no piensan que la historia sea un buen reclamo publicitario. Dicho de otro modo: consideran que en el terreno de lo audiovisual lo histórico no vende<sup>9</sup>.

En una posición más flexible se sitúa Natalie Davis. Merece la pena destacar que esta historiadora colaboró con los realizadores de *Le Retour de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982)<sup>10</sup>. Para ella el cine histórico de ficción puede ofrecer grandes aportaciones al relato histórico en la representación más viva y eficaz de las realidades cotidianas en que transcurre la acción. Por otra parte, y frente a la historia escrita que es más abstracta, las películas históricas podrían ofrecer excelentes posibilidades para abordar la microhistoria. Otra cosa distinta es que habitualmente no se trabaja así, y la autora no deja de señalar las deficiencias históricas que presentan algunas películas que analiza sobre la esclavitud, aunque muestre también sus aciertos<sup>11</sup>. En definitiva, Davis apenas tiene en cuenta las necesidades dramáticas del cine de ficción —de hecho, no menciona estos aspectos—, y sus juicios sobre la veracidad se apoyan en contraste con la historia escrita. No hay aún una consideración específica de los recursos narrativos cinematográficos y de sus consecuencias en el modo audiovisual de presentar la historia.

Tampoco la narración audiovisual parece facilitar el relato histórico. El historiador escribe en pasado sus libros. Aunque ofrezca una visión desde el presente de ese pasado. El tiempo verbal que usa es siempre el pasado en sus diversas formas. El cine se escribe en presente: lo muestran los guiones y se escucha y ve en la pantalla. Los guiones de cine se escriben en presente: porque lo que aparece en la pantalla es “lo que está pasando” ante los ojos del espectador. Un historiador puede presentar en sus escritos lo seguro como seguro, lo probable como probable e intentar fijar incluso sus posibilidades estadísticas. Además, la explicación queda sometida a contingencias que, a veces, son fundamentales. De hecho las hipótesis solían antes matizarse con frases por el estilo de “en el actual estado de la cuestión” o “en el actual nivel de conocimientos que ofrecen las fuentes” o cualquier otra similar.

---

9 Julio Montero, “Travestir el pasado de presente: el cine histórico de ficción”, en *Image et manipulation. Les cahiers du Grimh* (Actes du 6e Congrès International du Grimh, Lyon) (Lyon: GRIMH-LCE, 2009), 389-390, con ejemplos de cómo los taglines de las películas históricas eluden las referencias al contenido histórico del film que promocionan.

10 Una adaptación de su estudio con el mismo título. Natalie Davis, *The Return of Martin Guerre* (Cambridge: Harvard University Press, 1983).

11 Natalie Davis, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision* (Cambridge: Harvard University Press, 2000).



La historia escrita, a veces, presenta y abre dudas, más que ofrecer soluciones. Todas estas prácticas hablan del rigor histórico. Ningún historiador las toma como limitaciones, sino como avances. Este aspecto es fundamental, porque el relato cinematográfico —si está bien hecho— sitúa normalmente a los espectadores ante una versión única, definitiva, coherente, y que no deja lugar a dudas. El relato audiovisual comercial no deja —salvo muy raras excepciones<sup>12</sup>— lugar a la alternativa. En fin, hay que proclamar que no hay finales abiertos en las películas, aunque los escriban ingenuamente así, a veces, los críticos de cine. La elección de un punto final forma parte de la tesis que se defiende, del enfoque argumental que se ha escogido. Pretende reforzar una idea, no suscitar dudas sino reforzar seguridades, aunque esas certezas supongan derrumbar ideas hasta entonces dominantes<sup>13</sup>.

Otro problema derivado del discurso histórico escrito es que explica racionalmente un proceso histórico. Tiene mucha importancia considerar que cuando algo se explica, se racionaliza, se justifica o deduce, automáticamente, pierde misterio, y, por lo tanto, fuerza dramática. En fin: la ciencia y la explicación racional desdramatizan. Los relatos audiovisuales, incluidos los históricos, se apoyan en el drama, y éste avanza desde “la lógica de los sentimientos”<sup>14</sup>. Su desarrollo se ajusta al esquema de planteamiento, nudo y desenlace.

Una narración audiovisual necesita el conflicto para avanzar. Su narración sigue, como se ha dicho, el esquema de planteamiento-nudo-desenlace. Un historiador sabe que la vida sigue, que no tiene desenlaces. Como mucho, hay conclusiones, que son una reflexión sobre los motivos que explican un suceso o un proceso. Un relato histórico convencional en forma de libro normalmente se inicia con los antecedentes, los propiamente históricos y el estado de la cuestión en la bibliografía hasta ese momento, las fuentes que se han empleado y la metodología que ha constituido el utillaje intelectual del autor al trabajar esas fuentes, y unas conclusiones. En cualquier caso, un desarrollo racional que responde a antecedentes, desarrollo y conclusión de la cuestión. La historia escrita explica, no muestra. La historia impresa presenta factores distintos, intenta hacer una valoración de cada uno de esos factores, de cuál es su importancia, de cómo actúa cada uno, y siempre al final dice de forma modesta, según el estado actual de nuestros conocimientos, que una conclusión posible sería ésta, que ésta es una hipótesis no probada, pero parece probable. El historiador argumenta sus afirmaciones.

El cine nunca deja un final abierto. En las películas no queda duda de por qué uno hizo lo que hizo: sea de ficción o histórico ese personaje. El cine pone las cosas delante del

12 Por ejemplo, *Rashomon* (Akira Kurosava, 1950).

13 Eisenstein cierra *El acorazado Potemkin* (1925) con el paso del acorazado a través de la armada zarista que respeta su salida sin atacarlo, y no con el final del barco: encalló unas semanas después por la impericia de los marineros y de sus tripulantes; unos huyeron, otros fueron detenidos.

14 Julio Montero, “La realidad histórica en el cine. El peso del presente”, en *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, eds. Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (Madrid: JC, 2008), 165-166.

espectador. No hay lugar a la explicación. El cine muestra, no explica. Además, el cine escribe con el lenguaje y desde la lógica y valores predominantes en el momento en que se realiza la película, que —normalmente— tienen poco o nada que ver con los vigentes en la época histórica que se retrata.

Todas estas razones tienen peso. La cuestión fundamental que proponen es sin embargo obvia, y no hubiera requerido tan largas explicaciones en un debate. Porque efectivamente cualquiera puede entender que un libro no es un documento audiovisual, una película o una producción de ficción televisiva. Pero el problema no es éste. La cuestión que merece la pena atender es si caben explicaciones históricas en lenguaje audiovisual y si esas producciones son realmente históricas, y si lo son, en qué sentido y con qué características.

Lo primero es señalar con claridad que en la expresión “audiovisual histórico”, lo sustantivo es “lo audiovisual” y lo adjetivo es “lo histórico”. Y lo histórico —adjetivo y calificador— no puede romper lo definitorio y sustantivo: lo audiovisual. Esta diferencia no se da en la historia, porque en la práctica, no hay más historia que la escrita en los libros, y, por lo tanto, la expresión correcta de “historia en libros” resulta redundante. Por el contrario, si el empeño en dar consistencia a lo histórico elimina algún rasgo esencial de lo audiovisual, entonces no hay nada. Esta afirmación referida a la pintura no suele ofrecer inconvenientes. Por ejemplo, durante más de un siglo, las representaciones de *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* y *Los fusilamientos del 3 de mayo en la montaña de la Moncloa* de Goya se han considerado excelentes manifestaciones no sólo de un *pathos* sino de auténtica representación: poco menos que la realidad en una instantánea. Sabemos que no es así<sup>15</sup>, y sin embargo la carga narrativa y representativa de ambos cuadros no ha perdido vigencia y continúa ilustrando ese momento en todo tipo de manuales.

Indudablemente lo audiovisual, primero el cine, luego la televisión, y ahora las ofertas en internet y los videojuegos, no ha gozado del mismo prestigio que la pintura entre los intelectuales y entre los historiadores. Este desprestigio de lo audiovisual tiene manifestaciones variadas. Bastará un ejemplo: en principio casi todos los historiadores aceptan la importancia de utilizar como fuentes los materiales audiovisuales, singularmente el cine, y en menor medida la televisión. Sin embargo, son muy pocas las monografías o los artículos de éstos que señalan el protagonismo del cine y la televisión en la historia contemporánea, ni siquiera en la llamada historia del presente. Incluso en los manuales universitarios más difundidos, apenas se presta atención al papel de los medios de comunicación y,

---

15 Se pintaron en 1814, seis años después de que tuvieran lugar los acontecimientos, y en Francia. Algunas de las figuras son sospechosamente similares a las de varios grabados de la época. Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno* (Madrid: Alianza, 2002), 215-232.

consiguientemente, a los audiovisuales. La aceptación teórica de su importancia no parece tener problemas<sup>16</sup>. Tampoco el señalar que constituyen fuentes fuera de toda duda; pero otra cuestión bien distinta es trabajar sobre ellos.

Esta baja valoración que lo audiovisual merece para los historiadores está en relación con dos cuestiones muy arraigadas. La primera se refiere a la vinculación de lo audiovisual con el entretenimiento. Esto lleva a desechar la posibilidad de emplearlo para la docencia o la presentación de resultados de investigación. La segunda está en relación con la notable ignorancia, ya señalada, que la mayoría de los historiadores tiene sobre lo audiovisual. Su analfabetismo audiovisual en Europa e Iberoamérica incluye lo más elemental acerca de la producción, distribución y exhibición del cine, la televisión y los videojuegos. Con todo, la mayor dificultad está en comprender la narrativa audiovisual: los modos que cine, televisión y videojuegos utilizan habitualmente para presentar sus historias. El resultado de todo ello es que las posibilidades de que un historiador se plantee la realización de un producto audiovisual para divulgar un aspecto del pasado son muy reducidas. Desde luego, no ocurre eso con el lenguaje escrito, y no son pocos los historiadores que, además de excelentes investigadores, son magníficos narradores, y algunos, además, promotores de excelentes iniciativas en el mundo editorial. En este aspecto la ventaja de ser *nativos* de la narración escrita dificulta enormemente la *emigración* a otras narrativas en las que falta experiencia y se percibe que el protagonismo forzosamente será limitado. La experiencia y autoridad del historiador quedan subordinadas a las de unos profesionales que parecen poco interesados por el rigor, que acaba convertido en trinchera defensiva, primero, y en fuente de críticas, después. En el fondo, la incomprensión e ignorancia de lo audiovisual, de sus procesos de producción, distribución y exhibición, generan una enorme inseguridad respecto a quienes son expertos en la materia, pero no en cuanto al vehículo de transmisión.

El primer acercamiento al mundo audiovisual, con el empeño de emplearlo como medio para transmitir la historia, exigiría el distinguir entre los diversos tipos de producción audiovisual. Rosenstone ha señalado tres fundamentales, referidos primordialmente al mundo del cine<sup>17</sup>, aunque pueden ampliarse y adaptarse a los universos de la televisión y de los videojuegos. El primero es el drama histórico comercial, convencional, encuadrado en las formas de producción de Hollywood (proceda o no de allí). La tradición la inauguró Griffith con *El nacimiento de una nación* (1915) y continúa con producciones

---

16 Además, las relaciones entre los historiadores y las imágenes consideradas como fuente de la historia han cambiado mucho a lo largo de los últimos veinte años, en un debate muy vivo. A este respecto es muy interesante la aportación de Pierre Sorlin, "Cine e Historia. Una relación que hay que repensar", en *Una ventana indiscreta*, 19-31.

17 Robert Rosenstone, *History on Film*, 12-19.

como *Glory!* (Edward Zwick, 1989) o *Le Retour de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982) o, por acercarnos al mundo español, *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009). En esa línea se situarían las producciones de carácter histórico de Bertrand Tavernier. Constituye el tipo más difundido y conocido de cine de intencionalidad histórica, y su narrativa se ajusta al esquema dramático clásico.

El segundo tipo de cine histórico es el experimental. Plantea formas narrativas nada o poco convencionales, mediante las que se quiere hacer partícipe al espectador de una experiencia estética y emocional que rompe los límites cronológicos y deductivos del caso histórico que se aborda<sup>18</sup>. Puede considerarse iniciado por Eisenstein en *Octubre* (1928) o *El acorazado Potemkin* (1925). Hoy continuaría con producciones como *Walker* (Alex Cox, 1987), en Estados Unidos, y con una amplia gama de experiencias a lo largo de la historia del cine, con una abundante representación no estadounidense: Carlos Dieges, Ousmane Sembène, Luis Valdez, Claude Lanzmann, Hans-Jürgen Syberberg o Roberto Rossellini, entre otros<sup>19</sup>.

El tercer grupo de producciones es el documental histórico. Los historiadores de la tradición escrita suelen identificarlos con un texto leído que explica una situación histórica que luego se ilustra con imágenes adecuadas al caso. Los historiadores, o los presentadores, que se dirigen como maestros al espectador no serían más que una variante de este modelo. Para los cineastas un documental, incluidos los históricos, es una producción audiovisual con la misma estructura narrativa que el cine de ficción. Sólo se diferencian por los recursos que emplean para sustituir a actores y decorados, y guión previo pormenorizado. El realizador de documentales sólo cuenta con material de archivo —audiovisual, visual, sonoro, impreso o manuscrito—, testimonios de protagonistas, de testigos, o especialistas de origen profesional, y con motivos variados, y cortes de la actualidad. Todo ello unido por un argumento, organizado de forma dramática e intensificado emocionalmente por la banda sonora. Desde el punto de vista de la finalidad narrativa, es algo muy semejante a una película de ficción.

Desde luego, es preciso partir de un principio básico: sólo si hay interés por hacer un relato audiovisual histórico tiene sentido aplicar esta diferenciación. Ocurre igual con las diversas formas de presentar la historia escrita: sólo si hay un empeño decidido en ofrecer una explicación razonada y razonable del pasado, de alguno de sus aspectos, puede haber

18 Por ejemplo, los anacronismos cuidadosamente buscados de *Walker* (Alex Cox, 1987) gritan al espectador que lo que han visto en la pantalla no es algo que se limite al siglo XIX: constituye una constante en las relaciones de Estados Unidos y los países centroamericanos.

19 Citaremos sólo una de cada director para no alargar innecesariamente esta relación: Carlos Dieges, *Quilombo* (1984); Ousmane Sembène, *Ceddo* (1976); Luis Valdez, *La bamba* (1987); Claude Lanzmann, *Shoah* (1985); Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler, ein film aus Deutschland* (1978), y Roberto Rossellini, *The Taking of Power by Louis XIV* (1966).

historia. Dicho de otro modo: no hay narrativas cinematográficas históricas específicas<sup>20</sup>, sino que la historia se puede presentar y explicar de varios modos en las pantallas (de cine, de televisión o de cualquier otro soporte). En resumen: al igual que no toda la historia escrita es historia en el mismo sentido, no todo el cine histórico lo es de la misma manera. Llegados a este punto es preciso considerar que algunas novelas históricas han ofrecido buenas descripciones del pasado dentro de una trama de ficción; aunque no sea el caso de todas, ni siquiera de la mayoría. El cine histórico de ficción se sitúa en una línea paralela. Además, ha de tenerse en cuenta que los costes de producción de una película y de un libro son muy diferentes. Por eso, los elementos que aseguran el éxito de una producción cinematográfica no deben ignorarse en una película que pretenda ser histórica. Las primeras diferencias se refieren al público al que se dirigen: la divulgación histórica es historia, y también lo son la monografía especializada y el ensayo histórico. Del mismo modo, no es igual una producción comercial dirigida al gran público que un documental de carácter académico.

## 2. LA CULTURA AUDIOVISUAL DE LOS HISTORIADORES Y LA CULTURA HISTÓRICA DE LOS CINEASTAS

Si antes se ha destacado la frecuente ignorancia de los historiadores en aspectos básicos de lo audiovisual, es de justicia destacar también un aspecto de interés: los historiadores que afirman que es posible realizar una historia audiovisual, con frecuencia han colaborado en un proyecto cinematográfico o televisivo. Los llamaron por ser especialistas en el tema que se abordaba en la película, o en la serie de televisión correspondiente. Su integración en el equipo, muy diversa en cada caso, les permitió una comprensión de lo audiovisual poco frecuente en la mayoría de sus colegas.

Probablemente el caso más conocido sea el de Robert Rosenstone, un historiador académico que ha trabajado como asesor al menos en tres producciones. Dos fueron de muy alto presupuesto: *Reds* (Warren Beatty, 1981), sobre el dirigente comunista norteamericano John Reed, y *Glory!* (Edward Zwick, 1989), sobre la formación del primer regimiento de soldados negros en Estados Unidos durante la Guerra de Secesión. Ambas se plantearon como grandes producciones, que optaron con éxito a los máximos galardones de la Academia de Hollywood. La tercera fue un documental de USD\$200.000 de presupuesto en los años ochenta: *The Good Fight* (Noel Buckner y Mary Dore, 1984), sobre la Brigada Lincoln en la Guerra Civil Española. Su integración

---

20 Ni siquiera cuando se presenta un producto en un formato típicamente histórico —el documental— y se aborda un aspecto del pasado. Los casos de *Forgotten Silver* (Peter Jackson y Costa Bote, 1995) y *The Lost Tomb of Jesus* (Simcha, 2007) pueden ser dos ejemplos suficientes. Los canales temáticos documentales de televisión ofrecen una amplia gama de estos productos de apariencia histórica sin contenido ni intención histórica alguna.

en los equipos de producción como asesor histórico le permitió descubrir y valorar los recursos y posibilidades de la narrativa audiovisual. Sobre todo, lo abrió a la consideración de que esas formas audiovisuales de narrar no eran tan diferentes, en un cierto nivel, de las que utilizaban los propios historiadores. En este punto es preciso señalar que la creación de la revista *Rethinking History*, otra de sus iniciativas, lo mantuvo en contacto durante años con las reflexiones sobre las nuevas formas de hacer historia que emergieron en los años setenta del siglo pasado. Así, Rosenstone, que contaba con una trayectoria probada de historiador, concretada, entre otras, en una biografía de notable éxito editorial sobre John Reed<sup>21</sup>, inició una línea de trabajo que lo ha llevado a la convicción no sólo de que la historia en formato cinematográfico puede realizarse —y se ha realizado en producciones concretas—, sino de que esa historia en las pantallas se realizará con o sin los historiadores. Por lo que se refiere a su reflexión teórica acerca de la posición que ocuparía esta manera de dar cuenta del pasado, piensa que sería un modo cercano a las manifestaciones posmodernas de entender y presentar las reflexiones sobre el pasado.

En otro nivel hay que situar a la historiadora Natalie Davis, ya citada, y su colaboración en la película francesa *Le Retour de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982), que dibuja la vida en una zona rural del sur de Francia en el siglo XVII. En este caso, el juicio positivo acerca de la traslación cinematográfica de la historia no ha cambiado su trabajo habitual como historiadora<sup>22</sup>. Ha mantenido su especialidad, y podría decirse que su participación en este film como asesora sólo ha supuesto una experiencia más en su actividad como historiadora de la Edad Moderna europea. Podrían aumentarse los casos en unos cuantos más. Por ejemplo, la historiadora española Elisa Garrido también colaboró en una gran producción en dimensiones europeas, *Ágora*, en 2009. Sus convicciones acerca de que es posible presentar la historia en soporte cinematográfico se han publicado también. La parte final del título de una de sus aportaciones es ya interesante: “[...] asesoría y licencia histórica”<sup>23</sup>.

Hemos mencionado tres ejemplos de cine con intencionalidad histórica. *Sensu contrario* puede mostrarse casi lo mismo. Algunos historiadores que han colaborado en la composición del escenario cronológico de una producción que no intenta contar la historia se han manifestado decepcionados de su experiencia. Lo paradójico es que cuando el asesoramiento se centra en

21 Robert Rosenstone, *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).

22 Natalie Davis, “Movie or Monograph? A Historian/Filmmaker’s Perspective”, *The Public Historian* 25: 3 (2003): 45-48. En ese mismo número de la revista, Daniel Blake Smith explica su participación en la película *February One: The Story of the Greensboro Four*, “The (Un)Making of a Historical Drama: A Historian/Screenwriter Confronts Hollywood”, *The Public Historian* 25: 3 (2003): 27-44.

23 Elisa Garrido, “Una película de romanos: *Ágora*, de Alejandro Amenábar. Asesoría y licencia histórica”, en *El cine de romanos en el siglo XXI*, ed. Antonio Duplá Ansuátegui (Vitoria: Universidad del País Vasco, 2012), 81-89.

esos puntos materiales, en la adecuación de los hechos o dichos al período que corresponde (que son habitualmente los motivos de crítica en que se ceban los historiadores al ver una película histórica), son los mismos historiadores que asesoran los que se sienten decepcionados de su trabajo. En realidad, quizá hayan descubierto las posibilidades de las pantallas para presentar una explicación del pasado y perciben claramente que se les ha hurtado esa posibilidad de hacer, de mostrar, la historia de verdad en formato audiovisual.

Las experiencias de los historiadores en sus colaboraciones en documentales históricos tienen también interés. En este caso, es frecuente que quienes participan en ellos acepten esa modalidad cinematográfica o televisiva y mantengan sus prevenciones sobre las posibilidades prácticas ante el cine histórico de ficción. Esto es tanto más frecuente cuanto sus colaboraciones se mueven en la órbita de documentales explicativos, casi didácticos. Conviene no olvidar que esta modalidad no es propiamente cinematográfica, por no ser dramática. Una clase de historia grabada, por más que se ilustre con materiales de archivo audiovisual, no es una película. Un film requiere una estructura narrativa dramática en la que los elementos se organizan en torno a un argumento. En este sentido, hay que afirmar que mientras que resulta difícil titular a un director de cine de ficción como especialista en cine histórico, es más frecuente que esa especialización se dé entre los realizadores de documentales. En España José Luis López Linares<sup>24</sup>, Elías Andrés<sup>25</sup> o Maria Dolors Genovés<sup>26</sup> podrían presentarse como especialistas en este tipo de documentales basados en una sólida documentación histórica y en una fuerte carga dramática.

En cualquier caso, lo importante es destacar que la connaturalidad y el conocimiento del mundo audiovisual son una condición necesaria para valorar positivamente sus posibilidades de soporte de la historia. La experiencia muestra que cuando ese aprendizaje se ha hecho de modo práctico y continuado a lo largo de una producción, especialmente de las dramáticas, los historiadores descubren las posibilidades de lo audiovisual para presentar la historia. Y en este campo convendrá recordar también que en la academia de cada país no han faltado nunca algunos buenos historiadores que no escribían, los ágrafos. Sus clases y conferencias, indistinguibles en muchos casos, eran brillantes, sugestivas y bien fundadas; pero eran incapaces de escribir con orden, o con rigor, o con cierto estilo... su historia se situaba en la oralidad.

---

24 *Goya en tiempos de guerra* (2008); *Un instante en la vida ajena* (2003); *A propósito de Buñuel* (2000) y *Asaltar los cielos* (1996), entre otros muchos.

25 La serie *La transición* (1995); *España, España, 1922-1939* (2003) y la serie *Lo que el siglo nos dejó* (1999), entre otros.

26 *L'or de Moscou* (1994); *Operació Nicolai* (1992), *Sumaríssim 477* (1994); *Cambó* (1996) y *Roig i negre* (2006), entre otros.

Las exigencias narrativas específicas de lo audiovisual conforman la mayor dificultad para los historiadores. Rosenstone ha sido quien más se ha ocupado de este aspecto. Lo fundamental de ellos es su adecuación a la historia que se quiere contar. Si se trata de hacer ver al espectador qué dificultades hubieron de superar los protagonistas de *Glory!* para poner en marcha la división de afroamericanos en el ejército yanqui, importa menos cada una de ellas, que informar sobre su variedad e intensidad. Unas tuvieron su origen en los propios afroamericanos, otras, en los oficiales blancos que los mandaban, otras más, en el resto de mandos del ejército nordista, y no faltaron tampoco las del enemigo. El informar históricamente de manera dramática sobre estos aspectos exige licencias: para presentar la variedad de posturas de los soldados, las de los propios oficiales, y más aún, la de su oficial en jefe, que tardó meses en decidirse... Condensaciones, metáforas, invenciones, elipsis, conforman los elementos básicos del lenguaje cinematográfico para transmitir la historia central: en este caso, las dificultades y sus tipos y, de paso, la sociedad que las alimentaba. Bastará un ejemplo: el presentar a una persona con una duda fuerte de conciencia, que no sabe cómo resolver, y que le llevó dos meses tomar una decisión, no es cinematográfico. Los guionistas de *Glory!* resolvieron el conflicto en un diálogo que expresaba las dudas del protagonista con exactitud (obtenidas de su correspondencia que se había consultado). El personaje con el que hablaba era una creación de ficción. Podría entenderse como su otro yo. Los argumentos eran certísimos, su presentación era metafórica. Estas licencias han de ponerse en paralelo con los géneros históricos escritos. *Aproximación a la historia de España* puede ser un libro de un centenar escaso de páginas, y no es menos histórico que un manual de un millar. El mayor detalle no siempre añade mayor exactitud a la historia.

En un cierto nivel, habría que afirmar que el relato histórico escrito y el audiovisual no deberían tener problemas de adecuación. Ambos llevan a cabo una selección de hechos forzosamente fragmentaria. La historia escrita, porque —de acuerdo con las normas de crítica histórica clásicas o modernas— establece qué hechos o procesos son significativos, y en qué grado, y cuáles no. De manera casi tautológica, esos criterios de selección conforman la argumentación histórica que los ordena. También el cineasta selecciona y transforma en secuencias fragmentos de reconstrucción de realidades, igualmente, desde una selección de “lo real” y da sentido al conjunto desde el argumento. La diferencia fundamental es el criterio de selección de los fragmentos en cada caso, que se manifiesta en lo que desde la producción audiovisual se llama “montaje” o “edición”<sup>27</sup>.

---

27 Esta fragmentación de los discursos es una característica de la modernidad. Al respecto, ver: Gonzalo Abril, *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo* (Madrid: Cátedra, 2003).



Si la ignorancia sobre lo audiovisual por parte de los historiadores es uno de los problemas que presenta la realización de productos históricos en las pantallas, otro no menos importante es la escasa formación histórica de los cineastas. Como siempre, el distinguir es clave. Salvo casos aislados, puede decirse que no hay directores de cine especialistas en películas históricas. Es indudable que unos han hecho más que otros, pero casi ningún director importante ha dejado de producir alguna. El conocimiento al nivel de historiador especialista entre guionistas, directores y productores es infrecuente en el cine. Podría decirse que sus necesidades en este campo son muy distintas. Lo normal es que el interés de un tema histórico para una película de ficción lo despierte un libro. En el caso de los documentales, es más frecuente que sea una persona o una situación. En ambos casos la mayor dificultad es conseguir el asesoramiento especializado que se requiere, y que normalmente abarca aspectos muy distintos, lo que implica especialistas muy variados. Por ejemplo, en *Ágora* se recurrió a profesores de Historia de la ciencia, Filología griega e Historia del bajo imperio y de las mujeres<sup>28</sup>. Y no hubiera estado de más uno de Historia de la Iglesia. Las carencias en consultar especialistas en historia son las más frecuentes. Hay que decir a favor de los cineastas que no siempre existen o no siempre están disponibles. Este asesoramiento resulta clave porque las historias que presentan el cine o la televisión son sumamente específicas. Lo audiovisual necesariamente presenta imágenes concretas que gritan su falsedad cuando no son las adecuadas, y eso puede romper la verosimilitud de la narración y hacer fracasar la película. Este aspecto es clave, y hay que señalar que encarece notablemente el presupuesto de las películas y, sobre todo, exige que el tiempo de preproducción (elaboración del guión en este caso concreto) se alargue más de lo que los productores son capaces de soportar.

Salvo en Estados Unidos, o en las grandes producciones europeas, ése es el gran peligro que acecha al cine histórico: el insuficiente asesoramiento, o el realizado por alguien que no es auténtico especialista en el tema o período que se trata. Hay que señalar que también en este caso hay niveles distintos, y los cineastas tienden a pensar más en el público amplio al que pretenden llegar con sus películas, que en los historiadores especialistas en la materia. Estos últimos interesan en la preproducción y hay que desdeñarlos cuando se atiende a la exhibición. Por ejemplo, un especialista en Guerra Civil se sintió ofendido porque en la secuencia cumbre de *Tierra y Libertad* (Ken Loach, 1995) los anarquistas cantaban *La Internacional* mientras trasladaban el cuerpo muerto de su compañera ante las tropas del ejército mandado por comunistas. Para el espectador normal, la muerte y el canto simbolizaban la unión de unos y otros en algo común, la canción. El historiador que señalamos se dio cuenta de que los anarquistas de la película entonaban *La Internacional*, pero en la versión comunista. Para él, la unidad de los partidos

---

28 Elisa Garrido, "Una película de romanos", 81-89.

revolucionarios ante el enemigo común, se transformaba en sometimiento: el significado cambiaba y, además, falseaba un aspecto no pequeño de la postura anarquista en el conflicto. Es verdad que ningún crítico de cine señaló este error y que el director, Ken Loach, no pretendía defender el sometimiento ni afirmar que eso fue lo que ocurrió en la Cataluña en guerra. Es verdad también que pocas personas del público en general serían capaces de percibir la diferencia entre las dos *Internacionales*. Pero también es cierto que podría haberse puesto la versión anarquista y se hubieran evitado los errores y las malas interpretaciones: los anarquistas hubieran entendido que sus enemigos de verdad no eran los comunistas sino los franquistas, y aunque mantenían sus ideas —y el canto de *La Internacional* anarquista lo mostraría—, lucharían contra el enemigo común junto con los comunistas<sup>29</sup>. Es un ejemplo de producción descuidada en lo que a asesoramiento histórico se refiere. Quizá el director pensó que sabía lo suficiente sobre el conflicto, y que no era preciso asesorarse<sup>30</sup>. Lo difícil era encontrar a otra persona capaz de esta distinción. El historiador que asesoró este film era difícil que lo ignorara: pudo advertirlo o no. Si lo hizo el director, consideró que no era relevante para su mensaje. Y si pensó eso, falló como historiador. El mensaje que comunica una película sólo depende de su autor —el guionista, el director, el productor—, y éste es libre de ponerlo en una pantalla; pero si afirma que quiere hacer un filme histórico, no todas las ideas son adecuadas, porque la historia es algo más que voluntarismo o militancia: sea escrita o filmada. Es imposible saber si este fallo se debió al bajo presupuesto, a la prisa del productor o a la improvisación de un director que consideró que no necesitaba saber más sobre el tema.

Este ejemplo ilustra un aspecto fundamental que a veces se ignora cuando se critica un relato histórico audiovisual, y es que la historia se puede hacer mal también en libros y en artículos. No son los productores audiovisuales los únicos que cometen errores, ni tampoco sólo en ellos se encuentran afirmaciones de militancia que contrarían la lógica, la racionalidad y los criterios de selección de los acontecimientos del caso. Lo importante es que aquí se manifiesta un principio común al relato histórico hablado, escrito o audiovisual: es clave querer hacer historia, ofrecer una explicación del pasado que no sea contradictoria, que atienda a los hechos significativos —y explique qué criterios lo llevan a seleccionar unos, y no otros— y que sea capaz de presentar la relación de un proceso de manera coherente.

---

29 Eso fue lo que entendió la mayor parte de la gente que asistió a la película, que desde luego no era capaz de diferenciar entre las dos *Internacionales*, <<http://www.imdb.com/title/tt0114671/externalreviews>>.

30 En los créditos se incluye a Andy Durgan, quien “fue asesor histórico de la película *Tierra y Libertad*. Es autor de varios trabajos sobre la Revolución Española y sobre el POUM y el BOC. Milita en el grupo *En Lucha*”. Andy Durgan, “Guerra civil y revolución”, *Scribd, biblioteca en línea*, consultado el 15 de mayo de 2012. <<http://es.scribd.com/doc/13269294/Andy-Durgan-Guerra-Civil-y-Revolucion>>.

La ignorancia histórica de los productores audiovisuales puede subsanarse con el asesoramiento de los historiadores. Ya se hace de manera habitual en la cinematografía norteamericana desde hace tiempo. Hay que afirmar que se da cada vez más esta precaución en el mundo iberoamericano a ambas orillas del Atlántico. Las dificultades de nuestras películas —o series de televisión— históricas no están propiamente en la falta de asesoramiento sino en la escasez de los presupuestos. Esta escasez no se refiere a la imposibilidad de pagar a los historiadores, que sería una partida presupuestaria ridícula en el conjunto de los gastos. La pobreza de recursos se refiere casi siempre al tiempo para realizar la producción y a su consiguiente precipitación. Podría decirse que el curso habitual de una producción audiovisual sobre temas históricos pasa por dos períodos: uno lento, en el que apenas se puede avanzar por falta de recursos, y otro en el que se trabaja a gran velocidad para terminar dentro del plazo. En resumen: falta tiempo para un preproducción cuidada, que es donde se incluye el asesoramiento histórico.

### 3. LA AUTORÍA CONJUNTA DE LAS PRODUCCIONES AUDIOVISUALES

La autoría de lo audiovisual es colectiva, pero dirigida. Por eso es muy importante la coincidencia en el mensaje. Aunque se suele afirmar que la dirección efectiva y última del mensaje de una película corresponde al director, la tradición anglosajona del productor no hace tan clara esa cuestión. Sea lo que fuere, y en términos generales, guionistas, directores y productores tienen una cierta capacidad —especialmente los dos últimos— para decidir sobre el resultado final. En ese sentido, se puede hablar de autoría principal. La presencia de los historiadores en la producción audiovisual ha sido hasta ahora mayoritariamente en calidad de asesores. Eso tiene un significado muy preciso. Su papel es de carácter negativo, en el sentido de que señalan errores que perciben en el guión o durante el rodaje. No es extraño que en el mundo de la televisión —en concreto, en las series de ficción de ambientación históricas— este requerimiento de asesoramiento se dé cuando las críticas indican fallos captables por el gran público en las primeras emisiones.

Una forma de asesoramiento más integrada se produce cuando trabajan con los guionistas a lo largo del proceso de elaboración del guión durante la preproducción. Probablemente sea el modo más efectivo de conseguir un relato audiovisual propiamente histórico. Exige, por parte de los productores, un empeño decidido en ofrecer un auténtico relato histórico, en ficción o en documental. Hay que subrayar que esta manera de trabajar es poco frecuente porque son muy escasas estas producciones en el cine en castellano, y, menos aún, en televisión. En este caso los historiadores pueden ayudar proporcionando los datos que les piden los guionistas y revisando lo que se va escribiendo, o —menos frecuente— intentando comprender los recursos narrativos que ofrece el medio para expresar ideas de fondo sobre el período, la cultura o la sociedad que presenta la película o la serie. Y es precisamente aquí cuando los historiadores han de saber que no son ellos los especialistas en las formas de

decir audiovisuales<sup>31</sup>. También, que una producción audiovisual histórica es normalmente un producto de alto presupuesto y necesariamente dirigido a un público global, internacional, que carecerá de las nociones básicas del entorno histórico que se presenta. Las simplificaciones serán necesarias, la explicación de matices no podrá entorpecer el desarrollo argumental, ni romper, ni ralentizar el dramatismo y la acción. Si la aportación de los historiadores del equipo es buena, la película podrán verla con igual satisfacción especialistas —que entenderán que es una obra de divulgación— y el gran público. Algo semejante al disfrute de un buen cuadro ante el que gozan especialistas, gentes cultas y otras escasamente letradas. Ese efecto no se consigue con todos los cuadros, y es comprensible que no se logre tampoco con todas las películas, incluidas las que pretendieron ser históricas.

Ha sido relativamente frecuente en el mundo de la televisión, y en concreto, en el ámbito de las series documentales históricas, que la presencia de los historiadores haya tenido un protagonismo mayor. Por ejemplo, gozó de amplia audiencia la serie *Memoria de España*<sup>32</sup>, coordinada por Fernando García de Cortázar, un historiador cuya obra alterna libros de divulgación y gran éxito, con otros de investigación más especializada. Estas series parten de un decidido interés didáctico que pretende combinar la sencillez en la exposición con la agilidad en el relato. Se trata de narraciones no muy alejadas de los libros de divulgación. Sobre la narración inicial, muchas veces con anotaciones sobre los materiales audiovisuales que podrían enriquecerlo, trabajan los guionistas y realizadores profesionales. Algunas de ellas tienen gran éxito —como la ya mencionada—, aunque la mayoría no pasan de los canales temáticos históricos, cuya audiencia es limitada y variada, y sus productos casi nunca satisfacen, con razón, a los historiadores. A veces ni siquiera a la gente culta.

Sin embargo, los productos documentales históricos pueden tener también un carácter dramático. Ejemplos muy logrados de esta modalidad son dos películas ganadoras del premio de la Academia de Hollywood en la especialidad de largometraje documental: *When We Were Kings* (David Sonenberg, 1997) y *The Last Days* (James Moll, 1998). No han faltado tampoco en el mundo hispánico. Quizá el más interesante, por abrir un cauce poco transitado en el cine español, sea *Asaltar los cielos* (José Luis Linares y Javier Rioyo, 1996). Los ejemplos desde 1995 podrían ampliarse hasta más de un par de centenares de muy buena calidad, tanto en Estados Unidos como en el área iberoamericana. Esta modalidad puede ajustarse más a los intentos de ofrecer en la pantalla el fruto de investigaciones especializadas, en las que historiadores y cineastas pueden colaborar más estrechamente. Desde luego,

31 También deben tener presente que casi siempre hay una tensión entre lo que es históricamente apropiado y lo que resulta mejor visualmente. David Ludvigsson, “The Historian-Filmmaker’s”, en *History in Words and Images, proceedings of the Conference on Historical Representation* (Turku: University of Turku, 2002), 231.

32 TVE, 27 episodios, entre 2004 y 2005. Fernando García de Cortázar coordinó a los guionistas, que fueron profesores universitarios con experiencia anterior en series documentales, además de él mismo. El director fue Luis Martín del Olmo. Las audiencias fueron amplias: tres millones de espectadores y un *share* medio del 15,2% en horario de *prime time*. Cortázar también había colaborado en otras series documentales históricas: *España en guerra* (TVE, dirigida por Pascual Cervera, 1987, 31 episodios).

los primeros han de tener en cuenta que el interés dramático de la historia es fundamental y que, por lo tanto, la narración audiovisual estará más cerca de las películas de ficción que de los documentales didácticos a los que nos referíamos antes. También es de justicia señalar que por el momento son los cineastas los que llevan la iniciativa en este campo.

Los documentales dramáticos, como las películas de ficción, buscan normalmente protagonistas alrededor de los que construir la narración de su historia en un momento o proceso determinado. La documentación sobre los procesos históricos que implican constituye normalmente un riguroso trabajo, y los cineastas pueden ayudar a los historiadores a expresar este rigor, incluso a acentuarlo<sup>33</sup>, porque puede llegar a formar parte de la tensión de la historia. Incluso la propia tarea del investigador es a veces el argumento del documental. En este sentido, y por ahora, puede que el documental dramático sea la mejor vía de colaboración entre historiadores y cineastas, y un buen punto de partida para que los primeros adquieran los conocimientos básicos de la producción audiovisual, tanto en cine como en televisión<sup>34</sup>.

Desde luego, el documental histórico dramático y el simple documental narrativo didáctico (individual o en serie) pueden tener —y tienen— su origen en motivaciones poco históricas, en el sentido académico del término. Es una dificultad inevitable mientras los historiadores no se decidan a tomar la iniciativa, o al menos a intentarlo. Los medios de comunicación social —especialmente la televisión— tienen puntos de vista propios sobre la sociedad y, obviamente, sobre su origen y finalidad. El pasado, su interpretación, suele ser una justificación de los programas de futuro. El problema es tan ajeno a la historia como a lo audiovisual. Una y otro se han utilizado y se emplearán para fines ajenos al interés académico y al comunicativo. La cuestión vuelve al punto de partida inicial: los productos audiovisuales históricos no son aquellos que abordan el pasado sin más, sino los que tienen el empeño decidido de ofrecer una explicación de él.

Significa también que no todos los procesos y acontecimientos históricos podrán tratarse de manera dramática, pero que sólo desde esa perspectiva podrán llegar al gran público que busca entretenimiento cuando acude al cine o se sienta ante la televisión, aunque no le importe aprender algo de historia, siempre que no le hagan aburrido el film o el programa por el que pagaron.

---

33 No son infrecuentes las tomas del equipo de historiadores, que junto con los cineastas entran en un archivo, solicitan y miran la documentación. La presencia visual de las fuentes muchas veces acentúa el dramatismo para asegurar al espectador la veracidad de la narración. El problema de los cineastas es cómo no hacer pesadas esas tomas en la narración. Por ejemplo, en *The Last Days* (James Moll, 1998), una de las protagonistas consulta los archivos que indican quiénes murieron en el campo de concentración nazi, y encuentra a algunos de sus familiares en esas listas. En *When We Were Kings* (David Sonenberg, 1997), dos periodistas —que cubrieron la información— explican algunas de las tomas del combate de boxeo alrededor del que se narra la historia de Mohamed Alí y su compromiso en la lucha por los derechos de los afroamericanos para vivir su cultura.

34 Ésa ha sido nuestra experiencia durante los años que dirigimos y participamos en los títulos de *Experto en guiones audiovisuales históricos* y *Realización de documentales históricos* en la Universidad Complutense de Madrid, entre 1996 y 2006.

## CONCLUSIÓN. ERA AUDIOVISUAL E HISTORIA

### AUDIOVISUAL: UN FINAL QUE PUEDE SER INICIO

Cuando hablamos de historia como explicación del pasado, normalmente se da por supuesto que nos referimos a una parte de la producción cultural que se presenta en soporte de papel impreso: bien sea revistas o libros, de muy diferente enfoque, aspecto material y contenidos. En esta apreciación casi intuitiva no entran ni los relatos orales ni las producciones audiovisuales. La historia como conjunto de resultados de un saber está ligada en nuestra cultura a lo impreso en papel, o, en el peor de los casos, a lo escrito. Con todo, no habría inconveniente entre los historiadores para aceptar el término historia hablada: sus conferencias para presentar resultados de investigación, o nuevas síntesis, o nuevos enfoques, aunque son cada vez menos frecuentes, constituyen parte de nuestra experiencia en la transmisión del saber histórico. Quizá esta aceptación del discurso histórico oral se fundamente en la superioridad del discurso histórico escrito, que tolera manifestaciones un tanto arcaicas, en cuanto no ofrecen una alternativa real o, simplemente, preparan o adelantan lo verdaderamente valioso: su expresión impresa posterior, si realmente tiene interés.

Sin embargo, no ocurre lo mismo con las producciones audiovisuales. Los historiadores que escriben difícilmente toleran que se aplique a una película, incluso a un documental, y menos aún a una serie de televisión, el calificativo de histórico. Lo que más llama la atención es que no hay un enfrentamiento entre historiadores de libros e historiadores audiovisuales. No existe, por dos motivos. Primero, porque apenas hay historiadores audiovisuales. Luego, porque quienes producen en el ámbito de lo audiovisual algún ejemplo de contenido histórico, apenas lo han concluido suelen comenzar otro que absorbe todos sus esfuerzos, y no atienden a ese potencial debate. Sólo un pequeño grupo de historiadores académicos se ha adentrado en la producción audiovisual. Más frecuentemente en el ámbito del documental, aunque también en películas individuales o en series para televisión. Su papel en estas producciones ha sido muy distinto.

La cultura popular norteamericana no puede entenderse sin la presencia del cine, de la televisión y, en general, de las imágenes sonorizadas. Esta afirmación tiene más años de validez en Estados Unidos, Australia y Nueva Zelanda que en Europa, Iberoamérica, y en otras zonas del mundo considerado occidental; pero en la actualidad tiene ya una generación de vida en estos últimos lugares. Sería difícil por tanto pensar en una divulgación histórica que no pasara por lo audiovisual. Dicho de otro modo, no hay divulgación posible en el mundo occidental sin producciones audiovisuales difundidas a través de las pantallas: de cine, de televisión, de ordenador, de teléfonos móviles o de plataformas de videojuegos. El problema es cómo realizar esa tarea de divulgación en el campo de la historia en soporte audiovisual. No hacerlo no es una alternativa. Primero, porque si la historia es tan fundamental como pensamos y defendemos los historiadores, será necesario ofrecerla, y si hay una demanda suficiente, otros —no historiadores— crearán y difundirán esos productos. En buena parte, es lo que ya está sucediendo. Segundo, porque si la historia no fuera importante y la dejáramos

limitada al mundo de los libros —incluidos los electrónicos en sus diversas versiones— acabará como escenario periférico en el panorama cultural occidental. En la medida en que la cultura occidental es radicalmente histórica, se produciría un relevo de intelectuales que elaborarían explicaciones de nuestra actualidad en términos sincrónicos y haciendo realidad el viejo principio de que “la historia no tiene leyes, pero el que no sabe historia no sabe nada”.

Ante el problema de cómo hacer presente de manera perpetua una parte del pasado que se percibe como memorable, digna de ser recordada, la mitología griega propuso una imagen que viene bien recordar. En la memoria antigua, una titánide —una diosa del viejo orden— fecundada por Zeus, el poder absoluto en el nuevo orden de los dioses olímpicos, dio a luz a las nueve musas. Las nueve hermanas informaban sobre el conocimiento absoluto que poseía su madre de todo lo que había pasado. Ellas lo tenían de manera más limitada: desde Clío —la racionalización seleccionadora de aquellos recuerdos maternos sin fin— hasta Terpsícore, la danza —su mejor *performance*—; o Urania, la astrología, que permitía transformar en profecía aquel conocimiento del pasado. Si el viejo orden hablado de lo divino, representado por los titanes, sucumbió a la cultura escrita de los olímpicos, quizá la época posliteraria y audiovisual que se está imponiendo exija nuevas transformaciones en los modos de seleccionar esos acontecimientos dignos de recuerdo, y justificar esa elección y sus modos de presentarlos. Quizá los que por su edad parecen los nietos de Mnemosine, sólo sean sus nuevos hijos, y la permanente belleza y necesidad de la memoria haya sido fecundada por un nuevo dios.

## Bibliografía

### FUENTES PRIMARIAS

#### PELÍCULAS:

- Amenábar, Alejandro, director. *Ágora*. 2009.
- Beatty, Warren, director. *Reds*. 1981.
- Buckner, Noel y Mary Dore, directores. *The Good Fight*. 1984.
- Cox, Alex, director. *Walker*. 1987.
- Dieges, Carlos, director. *Quilombo*. 1984.
- Eisenstein, Sergei, director. *Octubre*. 1928.
- Eisenstein, Sergei, director. *El acorazado Potemkin*. 1925.
- Genovés, Maria Dolors, directora. *Roig i negre*. 2006.
- Genovés, Maria Dolors, directora. *Cambó*. 1996.
- Genovés, Maria Dolors, directora. *L'or de Moscou*. 1994.

Genovés, Maria Dolors, directora. *Operació Nicolai*. 1992.  
 Genovés, Maria Dolors, directora. *Sumaríssim 477*. 1994.  
 Jackson, Peter y Costa Botes, director. *Forgotten Silver*. 1995.  
 Jacobovici, Simcha, director. *The Lost Tomb of Jesus*. 2007.  
 Kurosawa, Akira, director. *Rashomon*. 1950.  
 Lanzmann, Claude, director. *Shoah*. 1985.  
 Loach, Ken, director. *Tierra y Libertad*. 1995.  
 López Linares, José Luis y Javier Rioyo, directores. *Asaltar los cielos*. 1996.  
 López Linares, José Luis, director. *A propósito de Buñuel*. 2000.  
 López Linares, José Luis, director. *Goya en tiempos de guerra*. 2008.  
 López Linares, José Luis, director. *Un instante en la vida ajena*. 2003.  
 Moll, James, director. *The Last Days*. 1998.  
 Rossellini, Roberto, director. *The Taking of Power by Louis XIV*. 1966.  
 Sembène, Ousmane, director. *Ceddo*. 1976.  
 Sonnenberg, David, director. *When We Were Kings*. 1997.  
 Syberberg, Hans-Jürgen, director. *Hitler, ein film aus Deutschland*. 1978.  
 Valdez, Luis, director. *La bamba*. 1987.  
 Vigne, Daniel, director. *Le Retour de Martin Guerre*. 1982.  
 Zwick, Edward, director. *Glory!*. 1989.

#### SERIES DE TELEVISIÓN:

Cervera, Pascual, director. *España en guerra*. TVE. 31 episodios, 1987.  
 Elías, Andrés, director. *España, España, 1922-1939*. 2003.  
 Elías Andrés, director. *La transición*. 1995.  
 Elías Andrés, director. *Lo que el siglo nos dejó*. 1999.  
 Olmo, Luis Martín del, director. *Memoria de España*. TVE, 27 episodios, 2004-2005.

## FUENTES SECUNDARIAS

Abril, Gonzalo. *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Madrid: Cátedra, 2003.  
 Amar Rodríguez, Víctor Manuel. "Cine e Historia: cien años de convivencia en América Latina". *Gades 23* (1999): 317-330.  
 Ambrós, Alba y Ramón Breu. *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria*. Barcelona: Graó, 2007.



- Armstrong, Paul y Janet Coles. "Repackaging the Past: Commodification, Consumerism and the Study of History". *Convergence* xli: 1 (2008): 63-76.
- Bozal, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza, 2002.
- Caparrós, José María. "La Guerra Civil estadounidense vista por el cine". *Palabra Clave* 12: 2 (2009): 195-206.
- Crusells, Magí. *Cine y Guerra Civil Española: imágenes para la memoria*. Madrid: JC, 2006.
- Davis, Natalie. *The Return of Martin Guerre*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Davis, Natalie. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Davis, Natalie. "Movie or Monograph? A Historian/Filmmaker's Perspective". *The Public Historian* 25: 3 (2003): 45-48.
- Durgan, Andy. "Guerra civil y revolución". *Scribd, biblioteca en línea*. <<http://es.scribd.com/doc/13269294/Andy-Durgan-Guerra-Civil-y-Revolucion>>.
- Elena, Alberto. *Ciencia, cine e historia: de Méliès a 2001*. Madrid: Alianza, 2002.
- Fernández Sebastián, Javier. *Cine e Historia en el aula*. Madrid: Akal, 1994.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- García Araya, Juan Carlos. "Historia y cine chileno". *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 164 (1998): 175-182.
- Garrido, Elisa. "Una película de romanos: *Ágora*, de Alejandro Amenábar. Asesoría y licencia histórica". En *El cine de romanos en el siglo XXI*, editado por Antonio Duplá Ansuátegui. Vitoria: Universidad del País Vasco, 2012, 81-89.
- Jacobowicz, Eduardo y Laura Radetich. *La historia argentina a través del cine*. Tucumán: La Crujía Ediciones, 2006.
- Lagny, Michèle. *Cine e Historia; problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997.
- Ludvigsson, David. "The Historian-Filmmaker's". En *History in Words and Images, Proceedings of the Conference on Historical Representation*. Turku: University of Turku, 2002, 231-242.
- Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker, compiladores. *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia, 1930-1960*. Buenos Aires: Editores del Puerto, 2006.
- Miralles, Luis. "Cómo disfrutar del cine en el aula". *Comunicar* 11 (1998): 63-69.
- Montero, Julio. "Introducción. Los motivos de este libro". En *El cine cambia la historia*, editado por Julio Montero y Araceli Rodríguez. Madrid: Rialp, 2005, 11-27.
- Montero, Julio. "Travestir el pasado de presente: el cine histórico de ficción". En *Image et manipulation. Les cahiers du Grimh (Actes du 6e Congrès International du Grimh, Lyon)*. Lyon: GRIMH-LCE, 2009, 389-390.
- Montero, Julio. "La realidad histórica en el cine. El peso del presente". En *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz. Madrid: JC, 2008, 165-166.

- Montero, Julio y María Antonia Paz. *La historia que el cine nos cuenta: el mundo de la posguerra 1945-1995*. Madrid: Tempo, 1997.
- O' Connor, John E. "History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Tv Study for an Understanding of the Past". *The American Historical Review* 93: 5 (1988): 1200-1209.
- O'Connor, John E., editor. *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*. Malabar: R. E. Krieger Publishing Company, 1990.
- Pablo, Santiago de. "Cine e Historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma?". *Historia Contemporánea* 2 (2001): 9-28.
- Pelaz López, José-Vidal. "Filming History: Billy Wilder and the Cold War". *Comunicación y Sociedad* xxv: 1 (2012): 113-136.
- Reia-Baptista, Víctor. "El valor pedagógico del cine: los casos de Edison y Lenin". *Ámbitos* 13-14 (2005): 213-229.
- Rosenstone, Robert. *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- Rosenstone, Robert. *History on Film/Film on History*. Nueva York: Pearson Longman, 2006.
- Sand, Shlomo. *Le xxe siècle à l'écran*. París: Seuil, 2000.
- Smith, Daniel Blake. "The (Un) Making of a Historical Drama: A Historian/Screenwriter Confronts Hollywood". *The Public Historian* 25: 3 (2003): 27-44.
- Sorlin, Pierre. *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa: Barnes & Noble Books, 1980.
- Sorlin, Pierre. "Cine e Historia. Una relación que hay que repensar". En *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz. Madrid: JC, 2008, 19-31.
- Torre, Saturnino de la, María Antonia Pujol y Núria Rajadell, editores. *El cine, en un entorno educativo*. Madrid: Ediciones Narcea, 2005.