

# La imagen cinematográfica como fuente y agente de la Historia

IGOR BARRENETXEA & ANDONI ELEZCANO  
Universidad del País Vasco

## Resumen

Este artículo recoge las aportaciones que se dieron en la mesa-taller del V Encuentro de Jóvenes Investigadores, celebrado, en Barcelona, en julio de 2015, donde se muestra cómo el cine es un gran revelador de los rasgos más representativos de las sociedades actuales (abarcando aspectos tan diversos como sus miedos, su evolución histórica y social, ideologías, etc.) y el modo en que este actúa como agente de la Historia.

**Palabras claves:** Cine, Historia, Imagen, Fuente y Agente.

## 1. Introducción

Este artículo recoge las aportaciones más señaladas a la mesa sobre historia y cine en el V Encuentro de Jóvenes Investigadores de Historia Contemporánea (durante los días 15, 16 y 17 de julio) que celebró en la Universidad Autónoma de Barcelona el día 17 de julio de 2015. Los autores de este artículo, y también coordinadores de la mesa, partimos de la convicción de que era necesario abordar de forma específica la imagen cinematográfica como un elemento sustancial en nuestra comprensión del pasado. Pues el cine (de ficción o documental) y, por supuesto, la televisión se han convertido en vehículos de expresión cultural y de influencia de primer orden a los que debemos acercarnos los historiadores.

Desde los primeros estudios de Marc Ferro, en los años 70, desde la escuela de Annales, sobre las relaciones de historia y cine, hasta los más recientes de Sorling, Rosenstone, Caparrós, Montero, De Pablo o Crusells, la imagen audiovisual se ha constituido en otra fuente histórica más, a la hora de ahondar en la comprensión de las sociedades humanas.

La imagen es creadora y reflejo de modelos (reales o imaginados) que configuran una forma de pensar el presente, el pasado y el futuro. Así, las películas, series, etc. pueden servir tanto de documento de lo que se ha filmado como de radiografía o contraanálisis social de enorme significancia de las sociedades que las han creado, pudiendo ser resultado de intereses contemporáneos concretos o de prácticas culturales fuertemente arraigadas. Al ser un vehículo de transmisión de primer orden, se

ha convertido, además, en un importantísimo agente de la Historia, debido a su intencionalidad (unas veces crítica, otras acomodaticia, propagandística, etc.), ya no sólo de influir en el imaginario colectivo, sino de generar acontecimientos históricos: fenómenos sociales, polémicas, censura, etc.

Esta mesa recogió, por lo tanto, aquellas investigaciones que bucean en aquellos aspectos de cómo la imagen desde el cine, el documental y noticiarios ha cobrado un marcado protagonismo en las sociedades actuales y el modo tan significativo que ello comporta en su contribución a la Historia y a la sociedad. En este sentido hemos de valorar muy positivamente la recepción de un nutrido grupo de propuestas, aunque se han ido reduciendo, finalmente, a 17 (de 29 iniciales) que compusieron la mesa.

Consideramos que todas ellas desde su pluralidad de enfoques y tratamientos de la imagen abordan de forma rigurosa y atenta la relevancia de la imagen y que, en ese sentido, se puede afirmar que, a pesar de las reticencias que suelen existir (y casi endémicas en el medio académico) sobre si el cine es una fuente o no del saber histórico, es muy revelador de la buena salud investigadora que porta esta disciplina.

## 2. Sinopsis de las comunicaciones

### 2.1. Cine español

Respecto al apartado del *cine español* nos encontramos con los siguientes temas: historia del cine (1), Época Moderna (1), el Franquismo (4) y la Transición (1). Pablo Sánchez López lleva a cabo en “El análisis del cine. Apuntes de un siglo para el estudio de la historia del cine”, un interesante repaso de cómo ha ido cobrando importancia la historia del cine a través de su evolución, desde los primeros estudios hasta la consolidación de una disciplina en España que abarca desde las primeras críticas periodísticas de Mateo Santos (*La Pantalla*) o Alfredo Serrano (*El Día Gráfico*), el interés temprano de literatos como Ramón Gómez de la Serna o Jacinto Benavente, hasta la consolidación del estudio del cine como una disciplina con sus marcos teóricos (Siegfried Kracauer, André Bazin o Christian Metz) gracias a Marc Ferro, Michele Lagny o Pierre Sorlin, apartándose de la mera crítica cinematográfica.

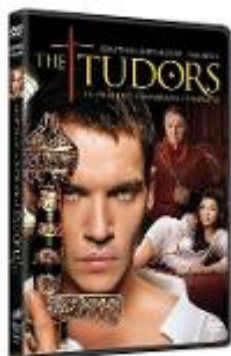
Y como, en España, destacan los trabajos y grupos de investigación liderados por Ángel Luis Hueso, Joaquín Tomás Cánovas o José María Caparrós Lera, en diferentes universidades españolas (Santiago de Compostela, Valencia, Murcia, Zaragoza, Madrid o Barcelona), así como los estudios de Marta García Carrión o Ferrán Archilés, que nos muestran la enorme importancia que ha cobrado en los estudios académicos a la hora de valorarlo como producto cultural, social y, por supuesto, político.

Aitor Pérez Blázquez en “El cine como fuente histórica y la formación de las sociedades actuales”, parte de la idea de que ya no se discute el papel del cine como agente histórico por la relevancia del mundo visual. Esta relevancia trae consigo que, mayormente, la Historia la conferimos a través del cine y la televisión, no tanto de la historiografía.

Eso se traduce en que a través de películas y series se puede moldear y reconstruir un discurso histórico, donde se fomentan ciertos momentos o personajes, a la vez que se difuminan otros.

Pérez Blázquez se centra en estudiar el reflejo de la Época Moderna (siglos XV al XVIII) aportando un interesante cuadro que recoge todas las películas, series y trabajos televisivos referidos a este marco histórico, diferenciando, además, entre cine ficcional histórico (subdividiéndolo además en diez categorías) y no ficcional.

El autor utiliza como ejemplo ilustrativo la serie *Isabel*, nacida al calor de la exitosa serie británica de la misma época, *Los Tudor*, destacando, además que existen otros momentos o personajes históricos importantes que apenas tienen su reflejo en el cine o la televisión, sin respuestas claras. Sobre la serie, el autor destaca su calidad unida a su enorme éxito de audiencia (aunque eso no evitó ciertas licencias históricas), a diferencia de la serie *Alatriste*, y también sus vínculos con la realidad política de España. Señala, de manera crítica, el poco interés sobre otros marcos históricos, tal vez, por desconocimiento histórico, interés político o, ya, por una cuestión de mercado, valorando que, salvo excepciones como la serie *Isabel*, la calidad de los productos históricos ha sido muy mediocre en España.



Para la época contemporánea, Paolo Raimondo se centra en el franquismo, con “Cinema changes cultural history: *Don Juan* (1950) by Sáenz de Heredia. Este estudio analiza la película *Don Juan* (1950) desvelando el modo en el que pretende transmitir los valores nacional-católicos del franquismo en el contexto de su rodaje. El filme se inspira en las novelas *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630, Tirso de Molina) y *Juan Tenorio* (1844, Zorrilla), que trata el tema del arrepentimiento. El autor ahonda en los aspectos de la censura y aceptación, pues fue declarada de Interés Nacional, con la más alta calificación, 1A, recibiendo el Primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, además de presentarse en el Festival de Venecia (y llevada a otros países como Portugal o Francia).

Así mismo, recibió el aplauso de la crítica del régimen salvo la católica, que la calificó de 3R (mayores de 21 años) por sus “frecuentes escenas amorosas demasiado vivas”. Finalmente, el trabajo se centra en explicar por qué el guión eliminó partes emblemáticas de las novelas y como, aún con todo, esto no fue suficiente para los sectores eclesiásticos. El autor valora el contexto en el que el régimen comenzó a romper su aislamiento, por un lado, paulatinamente hacia EEUU y el Vaticano. Esta apertura significó, debido a los acuerdos adoptados, un mayor poder de control sobre la moral y la educación. De ahí que la película se viera obligada a realizar importantes modificaciones sobre los libros a fin de no disgustar a la Iglesia.

Alejandro Gutiérrez Taengua se centra en el “Franquismo, desarrollismo y cultura de masas. El cine de “paleta” en los años 60”. Este trabajo pretende destacar, a partir de tres películas de éxito, en su época, *La ciudad no es para mí* (1966), *El turismo es un gran invento* (1968) y *Abuelo made in Spain* (1969), aspectos interesantes de la sociedad franquista, el desarrollismo y la relación entre el campo y la ciudad.

Previamente, analiza el contexto de los años 60, y la nueva legislación que pretendía impulsar el cine español. De este intento se desarrollará una vertiente más intelectual (*Nuevo cine español*) y otra más comercial, vinculada a personajes como Marisol, Manolo Escobar y Concha Velasco, Raphael, Joselito o Paco Martínez Soria.

Este último va a ser el que protagonice los filmes mencionados. Su caracterización va a encarnar, en cierta medida, las mismas contradicciones que vivía la sociedad española: en esa confrontación entre valores tradicionales y modernidad, representada en el choque entre el idealizado mundo rural frente al rupturismo urbano, en un salto generacional sobre el que el discurso fílmico tiende puentes de forma carismática y humanizadora, con simpatía y, por supuesto, paternalismo, con rasgos campechanos de concordia, acercamiento y asimilación. Todo ello mostrando la clave de esta integración de ambos mundos: el progreso. Un progreso de cambio entendido desde aspectos singulares de respeto hacia la tradición (jerarquía, papel de la mujer, respeto al pasado y a los mayores, etc.), pues sin ellos los cambios se volverían perjudiciales, y valorando los nuevos aspectos modernizadores introducidos de mejora de la calidad de vida.

En suma, un cine dispuesto para el consumo, de notable éxito, que podía influir ideológicamente, de acuerdo a los preceptos morales y sociales garantes de la sociedad franquista, y que se alejaba de cualquier crítica política subyacente a la situación de España en aquellos años. El artículo defiende, del mismo modo, el desarrollo de “estudios sobre la recepción, estudios sobre la asistencia a las salas” y “en las formas en que afectaban estos referentes a la concepción que los sectores sociales tenían de sí mismos”, además de otros aspectos de producción y su relación con el modo en el que estos filmes son recibidos, aún hoy, en su visionado televisivo.



Por su parte, Miquel Eduard Ortega Roig nos acerca a otros aspectos de la sociedad franquista en “*Ya tenemos piso!: Aventuras y desventuras en torno a la vivienda en el cine de la época franquista (1951-1963)*”, donde se analiza el modo en que se ha recogido el valor de la vivienda en el periodo franquista a través de filmes como *Esa pareja feliz* (L.G. Berlanga y J.A. Bardem, 1951), *El inquilino* (J.A. Nieves Conde, 1957), donde la censura hizo estragos, alterando incluso el final del mismo; *El pisito* (M. Ferreri, 1958) o *El verdugo* (L.G. Berlanga, 1963), en el que el protagonista se hace verdugo para conseguir un piso, criticando la realidad de la política de vivienda del régimen (que coincide, respecto al trabajo anterior, en destacar el impacto de la emigración del campo a la ciudad y el impulso de un cine cercano a la realidad española). Lo que estos filmes van a reflejar no es más que la difícil consecución de un

hogar para los recién casados, el barraquismo, los realquilados o el desahucio, radiografiando, de este modo, una parte de la sociedad española no vinculada a la visión edulcorada del régimen.

Pues, aunque algunas de estas realidades no serían extrañas en cualquier sociedad, buscaban ser tapadas por un franquismo incapaz de asumir sus propias miserias o debilidades, con un No-Do que solo hablaba de las virtudes del desarrollismo, frente a la emergente sociedad y sus problemáticas. Así, el artículo desvela de forma magistral como toda una generación de cineastas y guionistas (Azcona) impulsaron, a través del tema del hogar, una filmografía combativa, a la par que tenían que sortear los límites impuestos por la inflexible pero difusa censura.

Finalmente, Gema Pérez Herrera se centra en el cine de la democracia con “El doble espectador: La Transición española en el cine de José Luis Garci (1976-1983)”. Este trabajo parte del interés por ahondar el poco analizado “cine de la tercera vía”. a través de las películas realizadas por Garci entre 1977 y 1983, *Asignatura pendiente* (1977), *Solos en la madrugada* (1978), *Las verdes praderas* (1979) y *Volver a empezar* (1981). El estudio de estos filmes proporciona un conocimiento de la sociedad española, en el contexto en el que fueron rodados, y además se detiene a valorar su recepción, para conocer el alcance que han podido tener en el imaginario colectivo.

La Pérez Herrera, en un primer apartado, nos describe al director, su influencia, sus primeros pasos en el cine, como crítico de cine, pasando por su etapa como guionista (impulsando la tercera vía, un cine comercial digno) hasta que, finalmente, dio el salto a la dirección con *Asignatura pendiente*, que tuvo una muy buena acogida y un intenso debate a su alrededor. Le siguieron otras, salvo la satírica *Las verdes praderas*, que marcarían el estilo nostálgico y melancólico del cine de Garci, hasta *Volver a empezar*, que le otorgaría el Oscar de Hollywood.

En un segundo apartado, analiza la relación que tienen sus filmes con el presente en el que se rodaron las películas como radiografía social de una época (convirtiéndose en fuentes de la Historia): la Transición (la legalización del PC, el rey o diferentes figuras representativas), el retrato generacional dispuesto en los personajes y los aspectos emocionales (el desencanto, insatisfacción o nostalgia) del cambio, la situación (amarga) de la mujer o las nuevas esperanzas surgidas (a pesar de todo) del nuevo contexto. Así, concluye, “Garci manifiesta su clara voluntad de reconstruir el retrato de una generación, la generación a la que él mismo pertenecía y a la que pertenecían también muchos de los espectadores de su tiempo”. Por lo que la propia Historia (el contexto) se convierte en un agente activo de su realización.

## 2.2. Cine norteamericano

Respecto al cine norteamericano y anglosajón (7), las temáticas son variadas: Guerra de Secesión (1), la Gran depresión (1) miedos sociales (1), recepción de películas (1) y género (3), masculinidad y feminidad.

Isabel Santamaría Saiz recoge en “El cine como reflejo del pasado. El cine fantástico” como tanto el cine como la literatura se apoyan en el pasado para crear sus historias. En los últimos años se han puesto de moda películas que están basadas en leyendas medievales. Todo ello parte de una idea romántica que se ha ido forjando de la Edad Media y utilizada de forma oportuna por el cine. Para la autora “el problema de esto es que gran parte de la sociedad se toma de la imagen cinematográfica (...) como fiel reflejo de la historia”, a tenor de lo poco que conocemos de esa época.

Pero la autora, sobre todo, considera que esta mitología está, fundamentalmente, escrita y protagonizada por hombres, de ahí que le interese ahondar, desde la

perspectiva femenina, en el filme televisivo *Las nieblas de Avalon* (2001) de Uli Edel, basada en la novela homónima (1982) de Marion Zimmer Bradley, en comparación con el filme *Excalibur* (1981) de John Boorman. En este filme la visión femenina está protagonizada por Igrayne, la madre de Arturo, ingenua e ignorante; Morgana, su hermana, pérfida y manipuladora, y Ginebra, su esposa infiel que se redime con la fe, aunque es castigada con la esterilidad por su pecado.

Todos estos rasgos encajan muy bien con el rol que se dispuso para ella en la época medieval a través de la religión cristiana (si no eran abnegadas esposas eran brujas o pecadoras). Frente a esta visión, se sitúa el filme de Edel, donde predomina el punto de vista femenino y, en concreto, el de Morgana. Las mujeres cambian de rol, Igrayne se sacrifica con valentía por Avalon; Morgana, además, cobra un marcado protagonismo en la revisión de la historia. Y Ginebra es víctima de una maldición a la hora de no poder tener hijos. Concluye que a pesar de que el cine cuenta “su visión” del pasado, nos ayuda a acercarnos a la Historia, sabiéndose el origen de la leyenda (s. V y VI) pero, también, a cambiar sus significados, como es el actual papel de la mujer en la sociedad presente.



María Galán García se centra en una época bien distinta en “El Sur confederado y su representación en el cine estadounidense de la primera mitad del siglo XX”. Señala como tras la rendición del general Lee, el 9 de abril de 1865, en Appomatox Court, se ponía fin al episodio más sangriento y desgarrador de la historia de Estados Unidos. A partir de ahí, su imaginario y su historia han marcado la historia de EEUU. El primer filme sobre la cuestión se gestó medio siglo después, “The Birth of a Nation” (D.W. Griffith, 1915), a este le acompañarían otros muchos (más de 800 productos filmicos).

Sin embargo, este artículo se centra en la mencionada de Griffith, “The General” (Clyde Bruckman y Buster Keaton, 1926) y “Gone with the Wind” (Victor Fleming, 1939). Su análisis permite valorar hasta qué punto la ideología transmitida por estos filmes no responde a una objetiva visión del Sur sino a una reconstruida desde elementos icónicos mitificados por la propaganda y asumida por los confederados: idealización del paisaje sureño, victimización tras la guerra y caracterización negativa de los del Norte. Creando, además, una imagen poco realista del caballero plantador, cuando había muchos agricultores sin esclavos, y sin mencionar a malos sureños; lo mismo ocurre con la representación de los personajes femeninos y la de unos esclavos fieles a sus amos. Por lo tanto, concluye la autora, los tres filmes coinciden en recoger “el discurso ideológico-propagandístico dominante”.

Aida Rodríguez Campesino, por su parte, lleva a cabo una revisión del mito de la frontera acercándose además a las relaciones de cine, historia y literatura en “Reinterpretando el mito de la frontera en el cine en tiempos de la Gran Depresión: *Las uvas de la ira*”. Este trabajo analiza el filme *Las uvas de la ira* (1940), de John Ford, comparándola con su texto original, la novela homónima de John Steinbeck, publicada en 1939 y galardonada con el Premio Pulitzer, y situándola en su marco de referencia histórico (la crisis de los años 30) y cultural (modernismo literario y cinematográfico).

En primer lugar, hace una breve pero interesante aproximación al mito de la frontera (gentes sencillas que iban para emprender una nueva vida lejos de los males sociales), cuyo imaginario tuvo una fuerte implantación en el espíritu norteamericano, creándose así la épica del Oeste, con el arquetipo del vaquero que encarnaría el espíritu de la libertad. Sin embargo, sabemos que el periodo no fue tan romántico ni bonito, fueron reales las agresiones contra los indios y las tierras reservadas para los americanos, mientras que muchas minorías emigrantes pugnaban por hacerse un lugar viviendo y padeciendo infinidad de sufrimientos, gracias a la *New Western History*.

En segundo lugar, se adentra en la obra y figura de Steinbeck que, junto a otros autores, se enmarca en un impulso literario que cobra una conciencia social sobre la dura realidad de miles de trabajadores en su búsqueda de la tierra prometida en California. Tras describirnos las claves de la novela, de la descalificación del mito del sueño americano (por lo que la novela fue tildada de antiamericana o comunista), pasa a compararla con el filme; puesto que no hay nada más influyente que el imaginario constituido por el cine. Y Hollywood se cuidó mucho de constituir los caracteres ideales de la sociedad norteamericana y sus parabienes. Por supuesto, eso ayudó a proyectar y moldear a su conveniencia, más allá del tiempo real, el mito del espíritu de la frontera (igualdad, el progreso, la honestidad y la invencibilidad de los líderes). Aunque la Gran Depresión, señala la autora, derivó en que muchos de estos se resquebrajaran. Si bien, el cine sirvió para “cohesionar una sociedad cada vez más desencantada”. Esto trajo consigo, finalmente, que “disminuyó el distanciamiento entre la historia narrada y el público”.

*Las uvas de la ira* representa esta nueva dimensión del cine, alterando algunos rasgos de su composición interna para que resultara mucho más positivo su final, pero que no deja de encarnar una reflexión y advertencia sobre la *tersura* del “sueño americano”.



Erika Tiburcio Moreno se centra “El *serial killer* en el cine de terror estadounidense en la década de los sesenta y setenta: un análisis cultural”. Este sugerente trabajo lleva a cabo un análisis histórico-cultural de la figura del asesino en

serie en el cine de terror norteamericano entre las décadas de los sesenta y setenta. La autora establece como su protagonismo representa los cambios sociales e históricos que se dieron en este país.

De este modo, revisa la falsa premisa de que este cine era un género menor, incidiendo, en que, en cambio, refleja los miedos y represiones de la sociedad del momento (el movimiento hippie, la guerra de Vietnam...), vinculado por tanto a su contexto, convirtiéndose, paralelamente, en un espacio para la crítica contra las propias instituciones como la familia, la pobreza o la clase media. El “Serial Killer” es una categorización creada por Robert K. Ressler. Para ello, la autora parte de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), inspirada en un hecho real, el asesino Ed Gein, muy revelador (paradigma de que cualquiera puede ser un monstruo, al margen de las ideologías), y crítica con el papel represivo de la familia.

Siguiendo a esta estarían *The Sadist* (James Landis, 1963) o *The Boston Strangler* (Richard Fleischer, 1968). Inaugurando la década de los 70, destacaría *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), “reflejo de la violencia creciente que se respiraba en Estados Unidos, el creciente empobrecimiento de una parte de la población y un nihilismo que imperaba en la mentalidad estadounidense” o *Halloween* (John Carpenter, 1978), un asesino mucho más moralista.

De forma especial, este trabajo se centra en *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972), valorando que “utiliza esta historia para mostrar la farsa de la clase media, la cual predica una serie de lecciones morales sobre la violencia, el asesinato, etc., que después no son cumplidas por ellos”.

Además, retrata, del mismo modo, la decepción por el fracaso del movimiento hippy y la crisis de identidad que se vive en EEUU, siendo una alegoría del asesinato de cuatro estudiantes por la Guardia Nacional que protestaban contra la invasión de Camboya o, bien, contra los crímenes perpetrados en Vietnam.

Completando este reflejo de la sociedad en el cine tendríamos dos trabajos. En el primero M<sup>a</sup> Carmen Cánovas Ortega, con el título “Mujeres en la “era de la conformidad”: Representaciones de género a través de la comedia familiar hollywoodiense en la España de los años 50”, explora las representaciones de las figuras femeninas a través de un subgénero de las comedias familiares *made in Hollywood* estrenadas en la España de los años 50, desde un enfoque cultural y de género. Así, el *American way of life* exportado por Hollywood mostraba un universo idealizado y confortable de la familia de clase media norteamericana, frente a la autoridad y tiranía soviética, creando unos modelos sociales, más intencionados de lo que pareciera, en donde la mujer quedaba reducida al ámbito doméstico, tras la guerra. A tenor de la importancia que se sabía que portaba el cine, el franquismo, con su sentido de la unidad familiar tradicional, se cuidó mucho de seguir de cerca este medio, en un marco en el que el cine se había convertido en un espectáculo de masas muy popular.

Para ello, la autora utiliza como referentes los filmes de Vincente Minnelli *El padre de la novia* (1950) y su secuela *El padre es abuelo* (1951), y por otro lado *Trece por docena* (1950) y su secuela *Bellezas por casar* (1952), dirigidas por Walter Lang y Henry Levin, cuyo éxito fue notable en España (aunque no se conocen las cifras exactas de público).

En mayor medida, su discurso construye “a la familia como unidad natural en lugar de como unidad social” y donde se distribuyen las tareas entre el padre (proveedor) y la madre (guardiana del hogar). Y refuerza, de esta manera, “la asimetría de género en la institución familiar”. Los hijos se vinculan a estos roles. Por supuesto, dejando fuera cualquier tensión o problema familiar (divorcio, violencia, adulterio, etc.), lo que coincidía con el espíritu que guiaba las políticas del franquismo.





En el segundo trabajo, completando el anterior estudio, Natalia Galán se acerca a otro punto de vista, analiza la figura masculina en el cine con “Cine y masculinidades. La construcción de la masculinidad en el cine de Hollywood después de la Segunda Guerra Mundial”.

La autora lleva a cabo una aproximación al análisis de las representaciones de las masculinidades en el cine de Hollywood, poniéndolas en relación con el contexto de la posguerra y la guerra fría, cuando en Estados Unidos se estaba construyendo y vendiendo la *american way of life*, asociado a unos modelos de familia, de mujer y hombre.

Galán analiza la figura masculina no desde su encierro tradicional sino desde las nuevas perspectivas abiertas por los estudios de Nerea Aresti y otros (en relación a la homosexualidad), en los que lo masculino se muestra desde la multiplicidad de un modelo que no es único (dividido en hegemonía, subordinación, complicidad y marginalización, según Raewyn Connell) y que el cine de los años 50 ayuda a identificar.

El hombre se presentaba “como líder moral y psicológico de la familia”, cuya ambición le llevaba al éxito económico, en contraste con el sistema soviético. Ejemplos de ellos se pueden encontrar en filmes como “*It's a Wonderful life*” (Frank Capra, 1946), donde el protagonista ve su masculinidad cuestionada por su fracaso en lo económico o ya afectada por su sordera que le impide ir a la guerra, o en “*The Man in the Grey Flannel Suit*” (Nunnally Johnson, 1956), donde el protagonista regresa de la guerra y triunfa en la vida. Aunque el género que triunfó fue el wéstern, como “*The Man Who Shot Liberty Valance*” (John Ford, 1962), que favorece un modelo de masculinidad positivo representado por el hombre de familia.

Sin embargo, subraya Galán, hubo otras representaciones que no se integran en el ideal masculino por antonomasia como “*The Best Years of Our Lives*” (William Wyller, 1946), el hombre incapaz de integrarse en la nueva vida tras la guerra. Aunque la mayor preocupación fue la homosexualidad, reflejada en filmes como “*Blue Skies*” (Stuart Heisler, 1946), o los problemas mentales (en principio, tan femeninos) reflejados en “*White Heat*” (Raoul Wash, 1949) o “*Psycho*” (Hitchcock, 1960). Ahora bien, concluye, esta representación de multiplicidad de masculinidades “es utilizada para favorecer el modelo de género hegemónico” al ser el exitoso y deseable, mientras que otras “quedan en el lugar de los personajes segundones, decadentes y peligrosos, que no son presentados como un modelo a imitar”.



Y, finalmente, nos encontramos con el estudio de Rui Lopes acerca de “Hollywood depictions of Portugal and Spain during World War II”. El autor analiza como el cine de Hollywood, durante la década de los años 30 y 40, utilizó como recurso narrativo periférico (*Casablanca* o *Perseguido*), o escenario principal a España y Portugal (*Por quién doblan las campanas* o *Tormenta sobre Lisboa*) en una docena de sus películas de diferentes géneros (ya fueran comedias, *The Lady Has Plans*, o películas de espías, *Agente confidencial*) y todo ello vinculado fuertemente al contexto internacional de la IIGM. Los lobbies (como la Oficina de Información de Guerra de Estados Unidos) y los creadores se aliaron para ofrecer al público un producto filmico que explicara las causas y establecería el papel de los diferentes actores internacionales. De hecho, “durante los años que USA estuvo en guerra, un tercio de las 1.313 películas realizadas tuvieron que ver sobre el propio conflicto, por lo que era una herramienta inestimable para moldear la forma en la que el público percibiría la guerra”.

Así mismo, el cine retrataría a Portugal como una ruta de escape para los refugiados (*Journey for Margaret* (1942) o *Voice in the Wind* (1944)), punto de encuentro para espías de los dos bandos en conflicto (*International Lady* (1944) o *One Night in Lisbon* (1944)) y el “último vestigio” de la Europa glamurosa (*The Conspirators* (1944)). Se presentaba a las autoridades portuguesas neutrales aunque favorables a los aliados. Mientras, partiendo de una ambigüedad calculada, la simpatía del régimen franquista, en las películas, se fue retratando con mayor rotundidad a medida que avanzaba la guerra. Pues los filmes mostraban que la Guerra Civil española había sido un prólogo a la guerra europea, el enfrentamiento entre la democracia y el fascismo (*Arase, My Love* (1940) o *Casablanca* (1940)). Mostrando de este modo como el cine de Hollywood se mostró por mostrar de una forma más favorable y benevolente con la dictadura de Salazar que con la de Franco (desvelando, incluso, las miserables condiciones de vida españolas).

### 2.3. Cine Italiano

El único trabajo dedicado al cine italiano lo escribe Esmeralda Hernández Toledano, con el título “El neorrealismo italiano como fuente histórica. “Roma, ciudad abierta” (1945), “Paisà” (1946) y “Alemania, año cero” (1948), de Roberto Rossellini”. Su investigación analiza el neorrealismo italiano como documento histórico. Para ello se centra en el estudio de *Roma, ciudad abierta* (1945), cuyo sentido es “la lucha por la libertad y la unión contra el enemigo común”, *Paisà* (1946), que relata la liberación de Italia por parte de las fuerzas aliadas donde se revelan los problemas para entenderse entre los italianos y los aliados, el miedo a los nazis y el anhelo de liberación (a partir de

la lucha y liberación de las emblemáticas Nápoles, Roma, Florencia y Venecia); y *Alemania, año cero* (1948), de Rossellini, que se ha convertido en un retrato del Berlín de la posguerra, de las penurias (sobre todo de los niños, y la influencia perversa del nazismo), padecimientos por el mercado negro, el robo y la destrucción causado por la violencia bélica.

A lo que concluye que tales filmes son “documentos históricos de enorme valor, puesto que cuentan de primera mano cómo era, en este caso, la vida de los italianos y los alemanes en estos momentos decisivos de su Historia reciente”.



#### 2.4. Cine alemán

Respecto al cine alemán nos encontramos con dos temáticas muy diferentes: el cine del nazismo y los noticiarios de la posguerra.

David Garrido Romero se centra en “El cine nazi en España. Reflejo de una sociedad”. El autor parte de la reflexión de considerar el cine como fuente de la Historia, a pesar de los detractores que todavía existen entre los académicos. Analiza la influencia de la cinematografía alemana en España, desde la Guerra Civil hasta el fin de la contienda mundial, así como documentales del NO-DO, y como su discurso pretendió justificar el asentamiento del régimen franquista.

El número de películas alemanas antes de la guerra era pequeño (10%), pues la mayoría eran norteamericanas, sin embargo la estrecha colaboración entre nacionales y la Alemania nazi trajo consigo un aumento considerable de filmes procedentes de este país (44%), aduciendo, además, que era una “autodefensa frente al comunismo” y auspiciado por la afinidad ideológica existente entre ambos. Si bien, eso no evitó ciertos problemas con la censura del régimen. Pero hubo otras que se estrenaron en España cuyo eje temático iba en concordancia con el franquismo como *El enemigo mundial número 1* (1936), *Lucha contra la muerte Roja* (1935) o *El flecha Quex* (1933), todas ellas de marcado anticomunismo.

En otros aspectos películas como *Olimpiada*, donde se refleja cómo Hitler reconstruyó Alemania hasta convertirla en el epicentro del mundo con las Olimpiadas de 1936, coincidían con el interés del régimen en compararlo con la figura de Franco y la España de la posguerra. O ya *El Triunfo de la Voluntad* “establece ciertas ideas que entroncan a la perfección con el tipo de sociedad y con las instituciones relacionadas con la misma, que se implantarán posteriormente en España”. Tras analizar el cine de ficción o documental alemán, pasa a analizar la importancia del NO-DO como creador

de un modelo de sociedad que iba a imitar a la Alemania nazi, hasta la derrota de esta, destacándose el paralelismo entre Frente de Juventudes-Juventudes Hitlerianas, Sindicatos de trabajo-Frente del trabajo, Partido nazi-Falange y las JONS, así como la exhibición y propaganda del bienestar igualitario, la exaltación nacional, el culto al líder y un furibundo anticomunismo. Arriesgándose a afirmar que “la gran mayoría de las características que las películas alemanas mostraban son asimiladas no sólo por su gobierno sino también por el pueblo”.

Sigrun Lehnert analiza en “The German Newsreels as Agent of History” particularmente del “Neue Deutsche Wochenschau” (NDW), Hamburgo, desde 1950 a 1960, siguiendo la metodología del “New Film History” (desde la compleja interrelación de factores personales, sociales, económicos, estéticos y culturales). Considera que los noticiarios son agentes de la historia porque forman parte de la historia de Alemania, son reproductores de la historia y crean narrativas históricas. Y, además, parten de una intencionalidad manifiesta de transmitir ideas democráticas, mostrar las mejoras de Alemania en el exterior y favorecer nuevos lazos ya sean políticos, económicos o culturales. Tras el periodo nazi, Alemania recuperó la soberanía nacional, se fundó el NDW (1949), entre otros noticiarios, que recogían infinidad de temáticas diversas de interés, con método de grabación originales. Y pone como ejemplo las características del noticiario a través de un capítulo, núm. 201, 2 de diciembre de 1953. También describe cómo era la organización de los mismos. Pero su éxito tuvo que lidiar con fuerzas externas que influían en sus contenidos, como la lucha por las audiencias y la aparición del televisor, los propietarios de los cines, el Gobierno Federal y la evitación de ciertos temas morales (aunque, a veces, se los reclamasen) al interesar también a la audiencia.

## 2.5. Cine mexicano

Sobre la sociedad mexicana Iris Pascual se centra en “El cine documental de uso oficial en México (1970-1976). *Contra la razón y por la fuerza*, ejemplo de película “tercermundista”. Su estudio incide en como el cine fue utilizado “como instrumento de construcción de consensos políticos en México durante la primera mitad de la década de 1970”. De este modo, el cine, trascendiendo a su propio carácter de fuente, se convierte, además, en un agente activo de construcción de un discurso histórico oficial del presente.

El autor resalta además, como siendo el documental contra el autoritarismo y denunciando graves desigualdades sociales, expresión habitual de los colectivos descontentos en los años 70, cuya tradición era muy fuerte en México, se utilizará como una herramienta política inversa, con la “apertura cinematográfica”, burdo intento del régimen (presidido por Luis Echeverría) por prestigiarse con diferentes estrategias, buscando ganarse a las izquierdas, desde un discurso “tercermundista”, mientras reprimía a las guerrillas que propugnaban la justicia social.

Así, Pascual desvela como las autoridades mexicanas utilizaron los medios audiovisuales “para prestigiar sus políticas y generar aceptación entre la sociedad” con filmes de ficción como *Aquellos años* (Felipe Cazals, 1972) o *Actas de Marusia* (Miguel Littin, 1975). Y frente a los documentales contestatarios de izquierdas como los quince *Comunicados de insurgencia obrera, Explotados y explotadores* (1974) o *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1975), el régimen mexicano impulsó sus propios proyectos, como *El palacio negro* (Arturo Ripstein, 1976). Finalmente, se centra en el documental *Contra la razón y por la fuerza* (Carlos Ortiz Tejeda, 1973) que ofrece una versión particular del golpe de Estado en Chile por parte de Pinochet, mostrando una “empatía absoluta con la sociedad chilena, entendida como víctima”.

Sin embargo, su intencionalidad no es más que establecer una analogía con la realidad mexicana para justificar la legitimidad de Echeverría y “el liberalismo como eje fundamental de la historia nacional y una revolución iniciada en 1910”, aún vigente. Lo que vincularía al régimen con los movimientos progresistas del continente americano, con el fin de recabar apoyos en los sectores de izquierdas (tras mayo del 68). De ahí que fuera un trabajo dirigido para consumo interno y también a un público concreto, las clases medias universitarias.



### 3. A modo de cierre

Los puntos de debate que se desarrollaron, con éxito de participación y de ideas, en esta mesa fueron los siguientes:

- a) Se mostró la pluralidad de fuentes de la Historia y la riqueza de los enfoques que se dan en ella.
- b) Se recogió una amplia variedad de puntos de vista críticos y científicos sobre el modo en el que se presenta la Historia a través del medio audiovisual, enriqueciendo el debate ya existente sobre ello.
- c) Se desterraron los recelos que, a veces, comporta el uso del medio audiovisual (ya sea ficción o documental) como fuente histórica en otras disciplinas humanas.
- d) Se incidió en que los historiadores somos también partes activas de un marco social de creación cultural muy diverso que debemos favorecer y no por ello dejar de analizar.

IGOR BARRENETXEA MARAÑÓN (Bilbao, 1975) Doctor en Historia Contemporánea (2014) por la Universidad del País Vasco con la tesis “Segunda República española en el cine de ficción (1939-2001): memoria, imagen e historia”. Diplomado en Magisterio y Licenciado en Historia por la UPV/EHU (2001), investigador en el Instituto Europa de los Pueblos-Fundación vasca (2008-2010). Actualmente es profesor de Historia y Geografía en enseñanzas medias y prosigue con su labor de estudio en el campo de las relaciones de historia y cine, tanto en el caso español como en el cine europeo e internacional.

ANDONI ELEZCANO ROQUEÑI (Bilbao, 1986). Doctor en Historia Contemporánea (2015) por la Universidad del País Vasco con la tesis “La imagen de la metrópoli de Bilbao a través del cine documental (1897-1997)”. Licenciado en Historia en la UPV/EHU (2009), Máster en Historia Contemporánea en la UAM (2010), becario predoctoral del Departamento de Historia Contemporánea de la UPV/EHU (2011-2015) e investigador invitado en el Center for Basque Studies de la University of Nevada, Reno (2014). Sus líneas de investigación giran en torno a la historia de la ría de Bilbao y el País Vasco, el nacionalismo vasco y las interrelaciones entre la historia y el cine.