

# LAS RELACIONES ENTRE LA HISTORIA Y EL CINE Y SUS CONDICIONANTES PARA LA VISIÓN DEL PASADO

RICARD ROSICH ARGELICH

Universitat de Barcelona (UB)

[ricardrosich97@gmail.com](mailto:ricardrosich97@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5960-9537>

Recibido: 30 de septiembre de 2022

Aceptado: 20 de octubre de 2022

## Resumen

El presente artículo trata de ofrecer algunas notas interpretativas para historiadores sobre la hermenéutica que requiere una rigurosa investigación con films, sean cuales sean sus tipologías. Del mismo modo que la literatura, la memoria o la oralidad ofrecen sus particulares métodos para comprender el pasado, la cinematografía también aporta su propio relato al conocimiento histórico de una comunidad humana, solo que sujeto a un procedimiento aproximativo de un cariz distinto. Tras caracterizarlo con reflexiones teóricas, se termina por abordarlo en su aplicación práctica con el análisis crítico de dos films ficcionales de reconstitución histórica: *Senders de gloria* (Stanley Kubrick, 1957) y *Feliz Navidad* (Christian Carion, 2005), resultando posible identificar los condicionantes que ambos productos han aportado para el conocimiento de la I Guerra Mundial y de las sociedades coetáneas a su creación.

**Palabras clave:** Cine, Historia, fuentes históricas, hermenéutica cinematográfica, didáctica de la Historia.

## LES RELACIONS ENTRE LA HISTÒRIA I EL CINEMA I ELS SEUS CONDICIONANTS PER A LA VISIÓ DEL PASSAT

## Resum

El present article pretén oferir algunes notes interpretatives per a historiadors sobre l'hermenèutica que requereix una rigorosa investigació amb films, siguin quines siguin les seves tipologies. De la mateixa manera que la literatura, la memòria o la oralitat ofereixen els seus particulars mètodes per a comprendre el passat, la cinematografia també aporta el seu propi relat al coneixement històric d'una comunitat humana, només que subjecta a un procediment aproximatiu de caire distint. Després de caracteritzar-lo amb reflexions teòriques, s'acaba abordant-lo en la seva aplicació pràctica amb l'anàlisi crítica de dos films ficcionals de reconstitució històrica: *Camins de glòria* (Stanley Kubrick, 1957) i *Bon Nadal* (Christian Carion, 2005), resultant possible identificar els condicionants que ambdós productes han aportat per al coneixement de la I Guerra Mundial i de les societats coetànies a la seva creació.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.286-310>

**Paraules clau:** Cinema, Història, fonts històriques, hermenèutica cinematogràfica, didàctica de la Història.

## THE RELATIONS BETWEEN HISTORY AND CINEMA AND ITS DETERMINANTS FOR THE VISION OF THE PAST

### Abstract

This paper tries to offer some interpretative notes for historians about the hermeneutics needed for a rigorous investigation with films, whatever its typologies. In the same way like literature, memory or orality offer their particular methods to understand the past, cinematography also brings its own explication to the historical knowledge of a human community, but being subject to a distinct approach procedure. After characterizing it with theoretical reflections, it is finally worked out through a practical application with a critical analysis of two historical reconstitution fiction films: *Paths of Glory* (Stanley Kubrick, 1957) and *Merry Christmas* (Christian Carion, 2005), being possible to identify the determinants that both products have given to the knowledge of the World War I and of the societies coetaneous to their creation.

**Key words:** Cinema, History, historical sources, cinematographic hermeneutics, didactics of History.

### 1. INTRODUCCIÓN. CONSIDERACIONES ALREDEDOR DE LAS RELACIONES ENTRE LA HISTORIA Y EL CINE

¿Qué es una película, sino un producto cultural que, en su definición más elemental, se fabrica con la finalidad directa de conmover, emocionar y, por qué no, transmitir una enseñanza al público espectador que la visualiza? Desde el acto fundacional del cine llevado a cabo por los Hermanos Lumière en 1895 en París, el cine se ha convertido en un medio de entretenimiento de masas, y precisamente por este potencial de expansión y arraigamiento entre los individuos de una sociedad, merece ser estudiado.



Figura 1. Cartel *Cinématographe Lumière*.

En esencia, lo que interesa no es tanto ver las sensaciones que el cine puede despertar en las personas<sup>1</sup>, sino más bien la otra cara de la moneda, es decir, prestar atención a las decisiones que el cineasta toma para enfocar su producto cinematográfico de un modo u otro, en la medida en que actúan como condicionantes -tanto positivos como negativos- que suscitarán las pertinentes opiniones construidas

<sup>1</sup> Ya que estas, evidentemente, pueden ser tan amplias y específicas como personas existen en la faz del planeta Tierra, siendo una empresa analítica de dimensiones inalcanzables.

por el público espectador en base al bagaje personal de cada uno. Así, la impronta del cineasta se puede percibir mediante el análisis del discurso que contiene una película, manifestado en tres vertientes: los diálogos verbales de los personajes que aparecen en ella -o, en su defecto, las voces *en off*-, la construcción audiovisual -formada por la combinación entre imágenes en movimiento y sonidos- y el marco espacio-temporal en el que transcurre el argumento cinematográfico.

Decía Marc Bloch (2000: 31), en su libro póstumo de 1949, que la Historia es la ciencia de los hombres en el tiempo y en el espacio. Interpretar las palabras del que fuera fundador de la Escuela de los Annales nos lleva a considerar que la atmósfera intelectual del historiador radica en estudiar el factor humano dentro de las categorías de duración y ubicación geográfica que caracterizan a los procesos históricos, y precisamente una película es, siempre, portadora de un marco espacio-temporal.

Atendidas estas consideraciones, se hace evidente que la Historia como disciplina científica tiene mucho que hacer con el Cine, tanto en el sentido de considerarlo un testimonio de aproximación al pasado, como también de analizarlo críticamente para indagar los elementos contextuales y personales que el director de cine, desde la contemporaneidad, plasma en sus films. De acuerdo con Marc Ferro (2000: 21; 2008: 6-7), las interrelaciones entre la Historia y el Cine son múltiples, yendo desde la mera representación de los hechos históricos hasta la explicación de los tiempos y la sociedad donde se ha desarrollado un producto cinematográfico, o incluso, tal y como diría Siegfried Kracauer (1985: 13-15), ofreciendo la posibilidad de historiar las tendencias psicológicas, bien sean conscientes o inconscientes según se ubiquen con mayor o menor profundidad en los estratos de las mentalidades colectivas.

Es así que un film puede ser entendido como fuente histórica, partiendo de la base de que la imagen audiovisual es creadora y reflejo de modelos reales o imaginados que configuran un modo de pensar el presente, el pasado y el futuro, de tal manera que para Igor Barrenetxea y Andoni Elezcano (2016: 67):

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.

En otras palabras, y considerando como obviedad que la historia ha sido reflejada por el séptimo arte desde sus inicios, para José María Caparrós (2017a: 7) el

interés por el cine en tanto que fuente para el estudio histórico reside en el hecho de que:

Es una ventana abierta a la vida, las películas son una mirada a la huella del hombre y de la mujer, un espejo del alma humana, como expresión de un mundo lleno de interrogantes que se sirve de la imagen para cautivar y emocionar, para suscitar inquietudes y anhelos, para cuestionar realidades o denunciar aquello que no va bien.

Es, en definitiva, en estos sentidos que el cine condiciona, ya sea para bien o para mal y con intencionalidad voluntaria o no, la visión que la humanidad construye sobre su pasado -hechos, anécdotas, ideas, arquetipos, modelos, mitos, leyendas, etc.-.

## **2. LA CUESTIÓN DEL RIGOR CIENTÍFICO Y LA VERDAD HISTÓRICA EN EL CINE: ¿CÓMO IDENTIFICAR SUS CONDICIONANTES?**

De algún modo, la clave que conduce a concebir los films como documentos históricos susceptibles de ser analizados por los historiadores se reduce al hecho de entenderlos como una forma de escritura de la historia (Nigra, 2019: 28), tanto en el sentido de que la historia se puede recorrer a través de las películas -lectura histórica del film (Ferro, 2000: 27)-, como también de que las películas hacen, en sí mismas y junto con otras fuentes, la historia propiamente dicha -lectura fílmica de la historia (Ferro, 2000: 27)-. Todo el mundo es conocedor de que las películas, por regla general, no son creadas por historiadores de profesión -lógicamente, su oficio es distinto- sino por directores de cine, es decir, profesionales del mundo artístico, pero este razonamiento tan elemental como inequívoco ha terminado siendo, sin quererlo, el argumento utilizado por aquellos que se aventuran a discutir el rigor histórico de cualquier testimonio audiovisual que emule el pasado. Ahora bien, tal vez sería un buen ejercicio preguntarse por cuál es la formación que tiene la persona que dirige una película o el tiempo que ha dedicado a investigar con fuentes primarias o secundarias para nutrirse de conocimientos históricos, tal vez descubriendo sorpresas acerca de la preparación de los directores de cine que nos obligarían a reforzar la autoridad que, de entrada, cualquier persona debe tener para mostrar libremente su visión del pasado en formato audiovisual.

Supongamos un caso extremadamente opuesto, de aquellos que son la excepción a la norma: ¿qué sucedería si, por ejemplo, un historiador estuviera dispuesto a dirigir un producto cinematográfico? Los sectores más reticentes de



Figura 2. El cine, una fuente histórica más desde finales del s. XIX.

considerar el cine como fuente histórica, ¿se atreverían a reprocharle que no tiene autoridad para mostrar su visión sobre el pasado, la cual ha resultado de un largo proceso de documentación e investigación? Teóricamente, debemos pensar que no se le pondría obstáculo alguno a la hora de aprobarle un sello de rigor histórico para su film, por tratarse de un miembro del propio gremio historiográfico. Pero la realidad es muy distinta de lo que uno puede imaginarse sobre la teoría, y más allá de las reticencias a la hora de considerar como fuente histórica una película ingeniada por un director de cine, no es menos difícil que una película sea tomada como fuente histórica por mucho que su creador sea un historiador<sup>2</sup>.

Así lo atestigua John Mraz, quien constituye un claro perfil de historiador cineasta, habiendo dirigido películas de argumento histórico reconocidas y galardonadas internacionalmente tales como *Magí Murià: un pioner diletant* (1993) o *Hecho sobre los rieles: una historia de los ferrocarrileros mexicanos* (1988). No tiene desperdicio leer el relato donde expone la revolucionaria idea de construir su tesis doctoral en forma de película, primero porque muestra la creciente influencia del cine para comprender la historia, y segundo porque constata el siempre difícil reconocimiento oficial por parte de la academia historiográfica:

En 1975, me trasladé a la Universidad de California en Santa Cruz, y al principio quería reanudar mis esfuerzos para conseguir hacer mi tesis en forma de película. Sin embargo, una conversación que tuve con un profesor al que le había pedido que formara parte de mi comité de tesis me hizo detenerme un poco a pensar, porque él me ofreció la respuesta negativa a mi propuesta de tesis más inteligente que había escuchado. Al expresarle mi invitación, él me respondió que nunca había realizado una película, y que por lo tanto no podía

---

<sup>2</sup> La cuestión de fondo es, básicamente, que desde la oficialidad historiográfica siempre ha existido la tendencia a centralizar tanto la obtención como la producción del conocimiento histórico única y exclusivamente a partir de los documentos escritos, prestando insuficiente o nula atención a otros tipos de documentos creados en soportes distintos, como es el caso del formato audiovisual para el cine. Y esta situación de rigidez, en cierto modo y en unos lugares del mundo más que en otros, sigue estando en el orden del día universitario actualmente (Alía, 2016: 257).

juzgar adecuadamente qué tipo de investigación era necesaria para que pudiera ser aceptada como una tesis académica. Por fin entendí que iba a ser una batalla larga y cuesta arriba, desde una posición débil y vulnerable, en la que casi con seguridad acabaría perdiendo. Y quizás lo más importante es que comprendí que no iba a poder cambiar nada sin un rango de profesor. Tenía que atravesar el muro y transformarlo desde adentro como miembro del profesorado, y fue por eso que cambié mi tema de investigación a la representación de la historia en el cine cubano (Mraz, 2020: 371-372).

Pese a todo, puede afirmarse que cualquier tipo de producto cinematográfico es y debe ser, sin lugar a dudas, del interés del historiador, por el mero hecho de que habiendo nacido en un marco espacio-temporal determinado y, a veces, retratando a su vez uno de pretérito, como bien dice Robert A. Rosenstone (1995: 20) tiene un atractivo poder audiovisual capaz de producir un “sex appeal [...] for an historian”.

A partir de aquí, toda película puede ser sometida a su análisis con el fin de obtener informaciones del pasado, del presente o incluso también hipotéticas del futuro en el caso de las cintas al más puro estilo ciencia-ficción. El futuro todavía no ha sucedido y por tanto es evidente que dicha información será inventada, cierto, pero el tipo de relato futurista que presente el film responderá, en todo caso, a los conocimientos, preocupaciones y otras necesidades que afectan a la sociedad coetánea del momento de producción del film, siendo el cineasta portador de todas ellas, y la película el medio o recurso de canalización.

En otro orden de cosas, por lo que concierne a las informaciones sobre el pasado y el presente, ya hemos insistido en que hay quien postula que el cine las transmite con poco grado de rigor y se alejan de una supuesta verdad histórica<sup>3</sup>, lo cual se señala como terrible condicionante para la visión que el espectador adopta sobre tiempos pretéritos o contemporáneos. Ahora bien, ¿es que acaso existe una verdad histórica, única e indiscutible? ¿Cuál es, y quién la tiene? ¿El documento escrito?

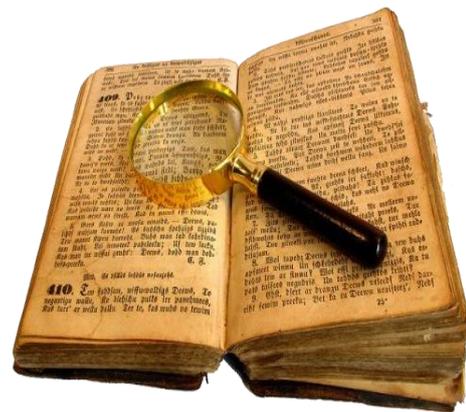


Figura 3. El documento escrito, única fuente histórica durante muchos siglos.

<sup>3</sup> Lo sintetiza de forma muy clara y directa Robert A. Rosenstone (1995: 45): “Let’s be blunt and admit it: historical films trouble and disturb professional historians -have troubled and disturbed historians for a long time”.

Entrar a debatir sobre la cuestión de la verdad -si existe o no, si se manifiesta de forma única o plural, etc.- requeriría ríos de tinta que no son objeto de este estudio, pero lo que sí se puede dilucidar es que atribuirle exclusivamente al documento escrito es una consideración positivista-historicista que menosprecia, e incluso obstaculiza, otras vías del conocimiento histórico y de aproximación a los tiempos pretéritos, tales como la memoria -mediante la cual una sociedad otorga sentido emocional al pasado (Robin, 2018: 222)-, la historia oral -donde los testimonios humanos relatan la experiencia vivida<sup>4</sup>- o el mismo cine -con la especificidad audiovisual que lo hace genuino-. De hecho, en esta línea, cabe citar a Robert A. Rosenstone (1995: 64), quien partiendo de la base de que la cultura visual cambia la relación de la humanidad con el pasado, y situándola como una fórmula post-literaria de entenderlo, dice lo siguiente:

Films may help to re-vision what we mean by history. Not tied to «realism», they bypass the demands for veracity, evidence, and argument that are a normal component of written history and go on to explore new and original ways of thinking about the past.

Entonces, ¿debería entenderse que, de igual modo que un escritor redacta un libro, un cineasta rueda una película? Efectivamente es así. Durante siglos el historiador ha dependido exclusivamente de las fuentes escritas, ya fueran de carácter primario o secundario, pero desde la invención del cine le ha advenido la oportunidad de añadir otro recurso de estudio en su horizonte de fuentes históricas, aunque las dificultades de aceptación por parte del mundo académico no empezarían a ser vencidas tímidamente hasta el último tercio del s. XX, y aún conservando reticencias a día de hoy<sup>5</sup>. En cualquiera de los casos, la interpretación de las fuentes audiovisuales, del mismo modo que sucede con las fuentes textuales, está sujeta a la hermenéutica (Caparrós, 2007: 35; 2017b: 30), y precisamente esto es lo que garantiza poder llevar a término un análisis marcado por el rigor metodológico que permita, entre muchas otras cosas, revelar los condicionantes que tiene un film en vistas a la construcción de nuestra visión sobre el pasado.

---

<sup>4</sup> Véase una demostración del trabajo del historiador con fuentes orales en: Portelli, 1989.

<sup>5</sup> No obstante esto, desde el actual mundo académico de la historiografía contemporánea y sin contar a los clásicos teóricos de las relaciones entre Historia y Cine, citados en el conjunto de la presente disertación, un voto de confianza esperanzador a favor del cine como fuente para el estudio del pasado lo encontramos en las siguientes palabras de José Florit (2017: 9-10): "las películas históricas de argumento son útiles para el historiador [...]. Son un soporte, no por más moderno necesariamente inferior, mucho menos para el relato de un acontecer pasado como lo es la escritura para la historia tradicional".

### 3. CLASIFICACIÓN DE LAS PELÍCULAS DE CONTENIDO HISTÓRICO

Ni que decir tiene que, en el estricto sentido de estudiar las relaciones entre pasado y presente, los films que serán de mayor interés para los historiadores y demás estudiosos son los de tipo histórico, lo cual, sin duda, proporciona las claves interpretativas necesarias para captar de qué manera tales filmes pueden condicionar, desde el momento presente en el que se crean, la visión que los espectadores incorporamos sobre el pasado<sup>6</sup>.

Desde los primeros tiempos y hasta el día de hoy, el cine ha devenido en un vehículo de transmisión de información de primer orden, hasta tal punto que ha servido como medio para influir de formas muy diversas en el imaginario colectivo -con finalidades críticas, acomodaticias, propagandísticas, etc.-, pero también como motor generador de eventos históricos reales en la sociedad donde ha nacido -fenómenos sociales, polémicas, actos de censura, etc.- (Barrenetxea & Elezcano, 2016: 67-68). No en vano, este potencial inherente al cine es el que ha merecido intitularlo como “agente de la historia” por parte del prolífico Marc Ferro (2000: 21), siendo a su vez corroborado por el célebre Robert A. Rosenstone (2005: 99) con las siguientes palabras: “las películas nos hacen testigos de emociones expresadas con todo el cuerpo, nos muestran paisajes, sonidos y conflictos físicos entre individuos o grupos”.

Resulta complicado, sin embargo, establecer unos criterios de clasificación que engloben todas las películas de temática histórica existentes (Alía, 2016: 261), puesto que son muchas y, simultáneamente, las diferencias particulares entre unas y otras pueden complicar una inclusión satisfactoria en compartimentos estancos. Con toda probabilidad, la opción más fácil y genérica para garantizar que ninguna quede excluida es recurrir a la idea o catalogación de *películas de género histórico*. Si bien nadie negará que es una solución pragmática, según Pierre Sorlin (1985: 96 y 210) no es la mejor para emprender investigaciones precisas: a su juicio, hablar del concepto de *género* en cinematografía significa una “noción enteramente elástica [para] clasificar sumariamente la mayor parte de los filmes”, que solamente aclara “la relación del público con el cine y no dice nada sobre los filmes”.

Tal vez su concepción sea un tanto radical, porque si se clasifica un film dentro del supuesto *género histórico*, es bien seguro que tanto la comunidad científica que

---

<sup>6</sup> Una forma de condicionar que, en lugares como Europa, no será tan intensa porque existe una cultura mixta donde los audiovisuales no son el único generador de información para la ciudadanía -están la literatura, el teatro, etc.-, pero no se puede decir lo mismo para los pueblos ex coloniales, como el África Negra, donde la televisión y el cine tienen el monopolio de la construcción del pensamiento (Ferro, 1991: 3).

deseo estudiarlo, como también la sociedad en general, se formará una idea clara acerca de cuál puede ser su contenido. De todos modos, dejando al margen la sistematización alrededor del concepto de *género histórico*, podría hablarse del cine -en el sentido más amplio del término- que es susceptible de interesar al historiador, o por lo menos esta es la idea que se desprende a partir de valorar la propuesta clasificatoria ingeniosa por José María Caparrós (2017a: 10), y que concretamente se estructura como sigue:

1) Non-Fiction films:

1.1) Newsreels: Magazines and Events.

1.2.) Documentary films: Didactic films and Compilation films.

2) Feature / Fiction Films: Reconstruction films, Historical films, Reconstitution films.

Ciertamente, es común proceder en el análisis del cine intentando identificar si los productos filmográficos tienen relación con la historia que ya conocemos y ha llegado a nosotros por vía de las fuentes escritas: esta forma de actuar puede ser en parte útil si se estudia cine de no ficción (*non-fiction films*), esencialmente noticiarios y documentales (Caparrós, 2017a: 9-10), pero debe irse con cautela con la categoría del cine argumental o de ficción (*fiction films* o *feature films*), dentro de la cual las únicas películas que se crean con una voluntad directa de hacer historia y, como tales, plasmando y evocando un período histórico determinado, son los films de reconstitución histórica, mientras que los films de reconstrucción histórica buscan obtener el reflejo de una sociedad que puede terminar siendo útil para los estudiosos que deseen conocer las mentalidades y el contexto de una época concreta, y finalmente los films de ficción histórica se proponen narrar hechos del pasado o retratar a personajes históricos pero sin estricto rigor y, por tanto, albergando una naturaleza más propia de la leyenda o del relato literario novelado (Caparrós, 2017a: 10 y 18-21).

Así las cosas, ante el amplio abanico de tipologías y subtipologías cinematográficas expuestas, y habiendo tomado conciencia de los múltiples usos e intencionalidades que pueden estar relacionados con ellas, lo más prudente y coherente para estudiar un producto filmográfico con valor de fuente histórica es considerarlo por las imágenes y el sonido que transmite por sí mismo, y no utilizarlo con vistas a ilustrar, confirmar o desmentir ideas preconcebidas que alguien pueda tener (Alvira, 2011: 139). Y es que como muy bien indica Francisco Alía (2016: 258), "en las imágenes no hay que buscar solamente que ilustren, confirmen o desmientan lo que

nos viene de la tradición escrita. Hay que relacionarlas con la sociedad”. Esto no excluye, no obstante, que el historiador, con el fin de encontrar el sentido argumental de las películas, utilice otras fuentes históricas para conocer su significado dentro del contexto histórico, político, mental e ideológico en el que nacen (Zubiaur, 2005: 209).

#### **4. LA VISIÓN DEL PASADO EN EL AULA: DIDÁCTICA DE LA HISTORIA A TRAVÉS DEL CINE**

Uno de los pilares fundamentales para la construcción de la visión histórica sobre el pasado de cualquier sociedad recae en el sistema educativo de una nación y su indispensable función de construir ciudadanos críticos, reflexivos y con todo tipo de valores humanos desde edades muy prontas.

Si la historiografía española del cine se ha caracterizado por algo, dentro del consenso mundial que hay en este campo de investigación, sin duda es por regirse según unos postulados teóricos específicos a la hora de definir el cine: partiendo de la consideración de que es un testimonio de la sociedad de su tiempo, se pone énfasis en la funcionalidad que presenta en tanto que fuente instrumental de la ciencia histórica, tal y como se ha argumentado en líneas anteriores. Pero además se considera que abre otro sector de posibilidades en el marco de la didáctica de la Historia -especialmente en Educación Secundaria Obligatoria y en Bachillerato-, planteando su carácter audiovisual como favorable para enseñar la disciplina histórica (Caparrós, 1995: 37-38; Sánchez Noriega, 2004: Introducción), pues está comprobado que “el cine favorece el desarrollo de la conciencia crítica y ciudadana para la enseñanza de la historia a través de la reflexión y cuestionamiento de lo que muestra” (Fuentes & Ambròs, 2020: 214).

De hecho, Magí Crusells (2009: 5-6) defiende la imperiosa necesidad de utilizar el séptimo arte como material de formación complementaria para los equipos docentes y conseguir así que el profesorado se encuentre capacitado para difundir las relaciones entre Historia y Cine por medio de su integración en la normalidad de las aulas; una medida que cabría calificar de urgente a juzgar por la siguiente observación de Concha Fuentes y Alba Ambròs (2020: 214):

El uso del cine histórico y documental de forma eficaz y competencial en el aula viene condicionado por su metodología [...]. La falta de formación a los docentes genera dudas e incertidumbres para utilizarlo en clase y ha habido una tendencia a seguir con las clases expositivas.

Dicho esto, conviene reflexionar que estas exigencias formativas para profesores surgen a raíz de la preparación que necesita ofrecer una buena clase a sus discentes: así, antes de poner en práctica la didáctica de la Historia con un formato audiovisual, uno debe prepararse específicamente para la ocasión, conocer el lenguaje de las imágenes sonorizadas en movimiento y saber manejarlo<sup>7</sup>, así como también tener presentes los derechos de propiedad intelectual y de comunicación pública de películas en entornos educativos (Lara & Ruiz & Tarín, 2018: 28).



Figura 4. La audiovisualidad acompaña a las nuevas generaciones desde edades tempranas.

Como resultado, si un docente toma la decisión de enseñar historia valiéndose del cine, la preparación realizada para hacerlo con éxito influirá positivamente en su actitud y predisposición en el aula, contribuyendo al mismo tiempo en su adaptación a la lógica de una generación de alumnos que, acostumbrados a trabajar con las pantallas tecnológicas, son denominados nativos digitales, hijos de una sociedad post-alfabetizada donde la gente en general, aun cuando sabe leer, a duras penas lo hace con frecuencia y más bien prioriza el material audiovisual como principal fuente de conocimiento histórico (Rodríguez Terceño, 2014: 566 y 568).

Por esta razón, en consecuencia, es muy importante que los docentes se adapten a la nueva realidad en la que viven los estudiantes de Ciencias Sociales, y atendiendo a su afinidad por los documentos audiovisuales, será decisivo enseñarles a trabajar el cine como fuente histórica con su debido tratamiento hermenéutico, porque de ello dependerá que aprendan a obtener la información que transmite y posteriormente interpretarla, aprovechando que toda película es, a criterio de Ramon

<sup>7</sup> Pues no vale con llegar a clase y proyectar una película simplemente para pasarlo bien, sino que esta debe ser trabajada de acuerdo con las necesidades curriculares previstas para los alumnos de Ciencias Sociales y según el nivel educativo que estén cursando.

Breu (2012: 12), “un poderoso reflejo de unas determinadas maneras de vivir y de pensar”. Precisamente por este motivo, se puede comprender que se hable de los films en calidad de “útiles didácticos que abordan la historia de una manera atractiva y a la vez compleja” (de Souza, 2017: 8).

Si bien es común utilizar la literatura para la enseñanza de la historia, con un espacio narrativo histórico que se construye a través de las palabras, la didáctica mediante el cine permite construir el espacio en cuestión a partir de las imágenes, la sucesión de las cuales crea un relato fílmico cuya utilidad educativa consiste en otorgar significado material a la abstracción derivada de la literatura. Sin embargo, a discreción de Alba Ambròs (2016: 20), conviene ser conscientes de la realidad compleja que presenta un film y, por tanto, para elaborar su visión sobre el pasado, el alumnado deberá aprender a mirar aquello que se ve y lo que no se ve a través de la pantalla, mientras se intentan identificar características físicas espaciales y la naturaleza de los objetos que aparecen; en conjunto, todo ello con la misión de obtener información básica de tipo contextual.

De no hacerlo así y asistir a la visualización de un film como simple espectador pasivo, posiblemente la visión sobre el pasado que se obtendría no sería ni la más adecuada ni la más provechosa: el objetivo último es despertar el espíritu crítico del alumnado, y pese a que en última instancia son los chicos y chicas quienes deben estar predispuestos a tener una actitud analítica, el profesor juega un papel fundamental en la responsabilidad que tiene de trabajar un documento audiovisual con sus alumnos antes y después de su visualización, orientándoles en la interpretación del film y enseñándoles a relacionar sus conocimientos personales con las imágenes en movimiento que observan. Así es como se pone en práctica la hermenéutica que requiere el cine para ser interpretado históricamente.



Figura 5. El cine, llevado al aula de Historia.

Al fin y al cabo, será ventajoso que los y las jóvenes aprendan a desarrollar estas habilidades de tratamiento cinematográfico para construir su propia visión histórica y razonada del pasado, prestando atención hasta al más mínimo detalle porque las imágenes de las películas no solo se fijan en efemérides históricas transcendentales, sino que también comprenden espacios y hechos cotidianos de una época determinada, con lo cual es evidente que mostrarán edificios, paisajes,

objetos o actitudes que a día de hoy han desaparecido y ya no existen (Caparrós, 2017a: 11). Con todo, es esta particularidad del cine como medio de comunicación de masas capaz de inmortalizar los recuerdos la que, sin lugar a dudas, está en condiciones de ayudar más y mejor a los estudiantes en lo que se refiere a construir su propia imagen sobre el pasado, aprendiendo a usar la hermenéutica cinematográfica.

## **5. PRÁCTICA INTERPRETATIVA. ANÁLISIS CRÍTICO DE DOS PRODUCTOS CINEMATOGRÁFICOS**

A los efectos de poner en práctica las consideraciones teóricas disertadas hasta el momento -si no todas, al menos una parte mayoritaria-, y que son las bases elementales para tratar de entender de qué manera el cine puede condicionar nuestra visión sobre el pasado, se propone continuar el estudio a través del análisis crítico de dos películas de temática histórica. Para esta finalidad se han seleccionado dos films de ficción, subtipología de reconstitución histórica, que son los siguientes: *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957) y *Feliz Navidad* (Christian Carion, 2005).

La decisión de analizar films de esta naturaleza ha sido efectuada partiendo de la premisa básica de que, tal y como se ha expuesto anteriormente, dentro de la categoría clasificatoria de la reconstitución histórica se incluyen las películas que “con una voluntad directa de hacer historia, evocan un periodo o hecho histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador, de sus autores” (Caparrós, 2017a: 21). Atendiendo a estas especificidades, una propuesta posible para materializar una práctica interpretativa sobre films de este tipo, y que responde al modelo científico seguido para abordar las dos películas seleccionadas en el marco del presente artículo, podría ser:

- 1) Detección espacio-temporal: identificación histórica del tema o suceso que se retrata en un marco geográfico determinado.
  
- 2) Análisis de condicionantes explícitos: estudio enfocado sobre lo que uno ve y escucha como espectador, *a priori* con cierta generalidad, para terminar fijándose de forma concreta en aquellos aspectos que se consideren más relevantes, pero no por ello obviando pequeños detalles que puedan tener gran transcendencia.
  
- 3) Análisis de condicionantes implícitos: se trata de ir más allá de lo que se plasma en los fotogramas y lo que se dice en los diálogos, para proceder

interpretativamente acerca de las evidencias fehacientes percibidas, pero también para ponerse en busca de significados ocultos, posibles elusiones, silencios, etc., que a ser posible permitan conocer mejor la visión ofrecida por cada cineasta, pudiendo así desarrollar reflexiones profundas al respecto.

4) Uso del espíritu crítico junto con el bagaje de conocimientos personales: consistente en plantearse qué partes del film son estrictamente ficticias en tanto que productos de la invención, qué otras son adaptaciones basadas en hechos reales, qué otras aluden con rigor a circunstancias pretéritas, presentes o hipotéticas de futuro, etc.; todo ello, con el fin de apreciar el grado de verosimilitud integrado en un documento cinematográfico.

5) Consulta de bibliografía orientativa como apoyo científico en el que sustentarse: uso de referencias bibliográficas para facilitar una aproximación imprescindible a la historia particular del film, a su texto audiovisual y a su contexto histórico coetáneo, como fruto de una sociedad que lo ha visto nacer; así como también recurriendo a testimonios bibliográficos especializados en las relaciones entre la Historia y el Cine, sirviendo de ejemplo los citados en el transcurso de la presente disertación.



Figura 6. Soldados en una trinchera, I Guerra Mundial.

Y dicho esto, antes de dar paso al análisis interpretativo como tal, en aplicación del susodicho modelo, una última justificación. Ambos films escogidos evocan la I Guerra Mundial, siendo una selección deliberada que responde al hecho de que el período histórico en cuestión es uno de los más míticos que se han escenificado en las pantallas, alcanzando un éxito notable entre un elevado número de espectadores; por consiguiente, interesará llevar a cabo la práctica analítica para identificar qué condicionantes pueden aportar al gran público que los visualice con amplia expectación internacional. Además, utilizar dos películas que tratan sobre el mismo tema histórico pero que han sido rodadas con una separación temporal de cuarenta y ocho años, responde a la intención de plasmar cuál es la

visión que un cineasta tenía sobre el conflicto a mediados del s. XX y cuál es la que se tiene una vez arranca el s. XXI.

### 5.1. Análisis crítico de *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957)<sup>8</sup>

Esta película traslada una visión altamente pesimista y catastrofista de la I Guerra Mundial, percibida desde un principio cuando la enérgica Marsellesa que suena de fondo termina con un tono decaído, y perdurando hasta el cierre del film cuando una chica alemana interpreta una canción dramática que hace emerger las emociones de los soldados franceses a flor de piel con silencio y lágrimas, captando el dolor y la humanidad del país enemigo mediante un lenguaje de comprensión universal como es la música. Igual que la mayoría de documentos audiovisuales que se han producido en relación al período, incorpora un relato profundamente antibelicista que invita a reflexionar acerca de las pasiones irracionales más desastrosas del género

humano, que lo conducen a hacer la guerra contra sus iguales. Ahora bien, un aspecto que lo hace genuinamente especial es el compromiso tácito que el director establece con el público espectador, para presentarle, en confianza, unas cloacas en toda regla del ejército francés, la institución protagonista del argumento.

No existen indicios para pensar que Stanley Kubrick tuviera algo en contra suya, ni tampoco que realizara una proclama antimilitarista, pero sí que resulta posible detectar un discurso de denuncia hacia el ejército en tanto que organismo estratificado y jerarquizado en el peor sentido concebible, lo cual tiene su manifestación álgida en el tratamiento sumamente arrogante y despótico de los oficiales -salvo el coronel Dax- hacia los subordinados, separados por una distancia abismal que se evidencia hasta en el contraste entre la pomposidad fastuosa de las celebraciones del Estado Mayor en palacio y la precariedad inhumana de los soldados en las trincheras. Precisamente, conviene recordar que “denunciar aquello que no va bien” (Caparrós, 2017a: 7) es una de las principales funciones que el cine pone al alcance del cineasta para compartirlo con su público espectador.

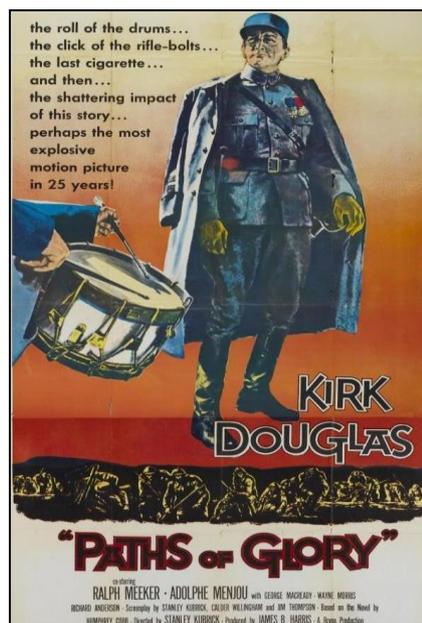


Figura 7. Cartel de *Senderos de gloria* (1957).

<sup>8</sup> *Senderos de gloria* (1957). Título original: *Paths of Glory*. Producción: Estados Unidos de América, Bryna Productions. Distribución: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson. Novela: Humphrey Cobb. Fotografía: Georg Krause. Música: Gerald Fried. Intérpretes: Kirk Douglas, George Macready, Adolphe Menjou, Ralph Meeker, Wayne Morris, Joe Turkel. B/N – 86 Minutos.

Un dato importante verificado por José María Caparrós (2017b: 170) es que el film está basado en hechos reales ocurridos en 1915 en el seno del ejército francés, cuando el general Delétoile ordenó el fusilamiento al azar de seis soldados por razón de cobardía ante el enemigo e, igualmente, lo hizo el general Reveilhac con cuatro soldados, además de ordenar abrir fuego de artillería contra las trincheras propias para evitar el retroceso de la línea de batalla. Tales sucesos represivos son, justamente, la fuente de inspiración para tejer el eje central que vertebra el film, a pesar de que Kubrick confecciona el discurso a su manera sin respetar ni la fecha -lo sitúa en 1916-, ni el número de soldados fusilados -son tres-, ni el número de oficiales implicados en esta sucia jugada -si bien en la realidad fueron dos generales, en la ficción se concentra toda la responsabilidad en la figura del general Mireau-.

Por lo tanto, es evidente que su visión distorsiona la realidad del hecho pretérito, pero a fin de cuentas lo más relevante es que las imágenes en movimiento tienen tal verosimilitud que terminan conmoviendo a los espectadores, con grabaciones como los magistrales *travellings* por las trincheras, el tortuoso camino por la tierra de nadie hacia la Colina de las Hormigas o la puesta en escena del consejo de guerra sumarísimo -previo al pelotón de fusilamiento- que es representado como si de una partida de ajedrez se tratara -Kubrick era muy fan de este juego-: el *attrezzo* de la sala incluye un embaldosado que recuerda claramente al tablero de ajedrez, y por encima de él van moviéndose los peones -los tres acusados- bajo las órdenes del rey -el juez militar- que controla el juego para que las acusaciones que emite no sufran un jaque mate. Por ende, el componente de denuncia hacia el comportamiento recriminable que el ejército tuvo en un pasado llega al destinatario, y con él, la esencia del hecho histórico al que se hace alusión.

A manos de cada espectador siempre queda, como no, elaborar una interpretación coherente del film. Que haya tenido tanto éxito hace plantearse que ciertas personas lo utilicen como canon para construir su visión sobre la I Guerra Mundial, un proceder realmente peligroso en la medida en que derivaría a una generalización sobre el comportamiento de los ejércitos en ocasión de dicho conflicto bélico. Una apreciación totalmente aislada de la realidad, porque tal y como pone de relieve Marc Ferro (1991: 8), “si todos los generales hubiesen hecho igual, los coroneles, los capitanes y los tenientes, hubiera habido una sublevación general y no la hubo”. En cualquier caso, no es ni mucho menos responsabilidad del cineasta la lectura sobre el pasado que cada individuo hace de la película: quien la visualiza debe ser suficientemente hábil y crítico con lo que ve para discernir que, si bien la reprimenda

contra las deserciones en el frente es el monográfico que trata Kubrick, esto no es extensible a otros ejércitos que ni tan solo figuran en el film.

Donde sin lugar a dudas no emergen problemas interpretativos es a la hora de relacionar dos elementos fundamentales de la trama argumental: soldado y guerra. Aunque uno no tendría sentido sin el otro, se produce una disociación cuando Kubrick pone de manifiesto que los soldados, por encima de todo, son humanos, y como tales tienen miedo a la guerra, sobre todo por el temor a morir y no regresar a casa, o quedar malheridos de por vida. Las trabajadas escenas en el campo de batalla hacen que el espectador construya la idea de estar en un frente bélico como algo indeseable, percatándose de las degradaciones físicas pero también psicológicas que se apoderan de los combatientes. Así las cosas, la película en su conjunto permite reflexionar sobre la fina línea que separaba la vida de la muerte para aquellos que lucharon en la I Guerra Mundial<sup>9</sup>, alcanzando una dimensión paradójica cuando al riesgo de morir en el campo de batalla, se le añade la fatalidad cruel y sádica de morir fusilado por el propio ejército al que uno representa.

Por el contrario, la figura del coronel Dax transmite una visión vanagloriada del papel de la oficialidad en el campo de batalla: se trata de un personaje cuya determinación le lleva a encabezar sin vacilaciones el regimiento 701 cuando tiene lugar la ofensiva hacia la Colina de las Hormigas, pero cuesta imaginar que en la cruda realidad de la I Guerra Mundial, una actitud de este estilo -en una mezcla de heroicidad y de solidaridad con los subordinados-, fuera predominante. Conscientes del riesgo que conlleva ser el primero de la maniobra ofensiva, quizás sería más adecuado identificar la postura común de los distintos rangos de la oficialidad con la que adopta el general Mireau, un distante observador externo que de las trincheras no pasaba. Trincheras que, por cierto, si tienen el realismo que tienen es porque son reales, a tenor de un rodaje cinematográfico desarrollado sobre las que la II Guerra Mundial había dejado en Alemania tras 1945 (Caparrós, 2017b: 167).

En última instancia, también es oportuno considerar este film en clave de género con el ánimo de analizar, por un lado, la visión que se tenía de las mujeres en el contexto de la I Guerra Mundial, y por otro lado, la que perduraba en la sociedad coetánea de la creación de la película y que, como tal, es un reflejo de ella. Por lo concerniente al primer aspecto, la única figura femenina que aparece es la chica alemana que canta en la taberna: no tendría que resultar extraño si se atiende al hecho de que la mujer salió del espacio doméstico en aquel momento no para hacer la

---

<sup>9</sup> Una línea muy fina que, por cierto, es objeto de banalización cuando el general Mireau calcula las bajas humanas que comportará la toma de la Colina de las Hormigas, sin inmutarse ni mostrar empatía.

guerra, sino para cubrir las vacantes del mundo laboral que los hombres enviados al frente habían dejado. Ahora bien, se tiene constancia de que “las mujeres también vivieron la contienda en primera línea, para servir en los hospitales militares, ejercer el voluntariado o realizar otro tipo de trabajos desarrollados en el frente” (Bernad & Mut & Fernández, 2013: 171), y sin embargo nada de esto se aborda en el film. Asimismo, por lo que se refiere al segundo aspecto, los diálogos del argumento son portadores de diversos estereotipos de género muy comunes en la década de 1950 en la cual se materializó el rodaje fílmico<sup>10</sup>, como los despectivos que verbaliza el general Mireau llamando *muñeca* a un soldado llorón, o también diciendo que si un soldado no es lo suficiente hombre, que se esconda debajo de la cama como hace una mujer.

## 5.2. Análisis crítico de *Feliz Navidad* (Christian Carion, 2005)<sup>11</sup>

El film en cuestión contiene un discurso crítico con la violencia deshumanizadora de la guerra que lo introduce en la lógica del antibelicismo, pese a que su forma de expresarlo difiere de la gran mayoría de películas que han abordado la I Guerra Mundial: aquí, la trama cinematográfica transcurre de forma pausada, reservando la acción bélica solo para momentos puntuales. Y el motivo no es otro que la voluntad del cineasta de enfocar su mirada en dirección a un suceso concreto de alto el fuego, evocando la tregua de Navidad de 1914 que se materializó en el frente occidental del conflicto bélico.

No obstante se reconstituye una efeméride pretérita, el argumento de contenido histórico se desarrolla simultáneamente con un potente relato novelado, evidentemente ficticio, de una historia de amor nacida entre dos artistas alemanes que ni siquiera el estallido de la guerra puede separar. Este elemento, dicho sea de paso, no impide la construcción de una visión coherente sobre el pasado, pero que el espectador debe

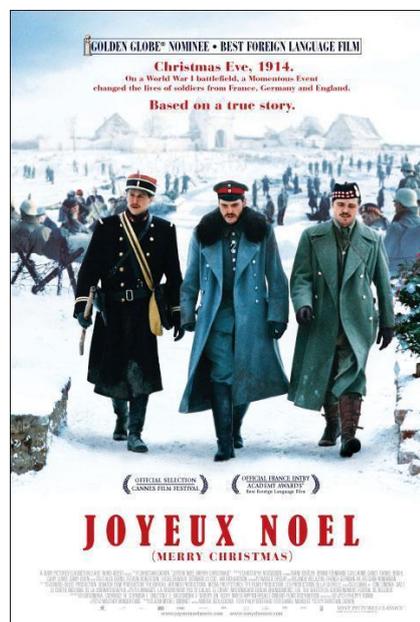


Figura 8. Cartel de *Feliz Navidad* (2005).

<sup>10</sup> Entendiendo por estereotipos de género las creencias, pensamientos o representaciones acerca de lo que significa ser hombre o mujer, y que inciden en la apariencia física, intereses, rasgos psicológicos, relaciones sociales, formas de pensar, actuar, percibir o sentir, ocupaciones, etc. (Bernad & Mut & Fernández, 2013: 174).

<sup>11</sup> *Feliz Navidad* (2005). Título original: *Joyeux Noël*. Coproducción: Francia – Alemania – Reino Unido – Bélgica – Rumanía, Nord-Ouest Films / TFI Films Production / Les Productions de la Guéville / Senator Film Produktion / The Bureau / Artémis Productions / Media Pro Pictures. Dirección: Christian Carion. Guión: Christian Carion. Fotografía: Walther Van Den Ende. Música: Philippe Rombi. Intérpretes: Diane Kruger, Benno Fürmann, Daniel Brühl, Guillaume Canet, Gary Lewis, Dany Boon. Color – 115 Minutos.

saber discernir entre el relato histórico que confecciona el cineasta y el melodrama romántico al que recurre para ofrecer un producto más atractivo para todos los públicos, lo cual no demuestra sino un proceder bastante diferente para llevar la Gran Guerra a la pantalla en comparación con películas anteriores del s. XX.

Un aspecto ventajoso de la película es que Christian Carion no define a un personaje protagonista que destaque por encima de los demás, ni tampoco a un único ejército sobre el que construir el discurso fílmico: entran en escena los ejércitos alemán, francés y escocés, otorgando una relevancia muy equitativa entre los respectivos tenientes que lo integran y sus subordinados, en el seno de una relación estrecha que nada tiene que ver con la que se mantiene con los generales del Estado Mayor. Ayuda, por tanto, a construir una visión amplia sobre qué agentes participaron en el frente occidental y sus nacionalidades. Eso sí, cabe decir que los tres respectivos tenientes encarnan tópicos tradicionalmente instaurados en el imaginario colectivo y que han perdurado hasta nuestros días: Horstmayer, el alemán, es brusco y decidido; Audebert, el francés, no tiene madera belicosa; y Gordon, el escocés, está presente con la relativa tranquilidad de que la guerra difícilmente saldrá del viejo continente hacia las islas británicas. Así y todo, merece la pena asistir a la curiosa fusión de sus tres actitudes en una tan pronto confraternizan durante la tregua de Navidad, sintiendo lástima por estar obligados a hacer la guerra luchando contra personas que ahora consideran amigas, ya no enemigas; hasta el teniente Audebert llegará a decir que se siente más próximo a los rivales alemanes que no a su propio alto mando, siempre alejado de la realidad de las trincheras.

Más allá de ideales políticos e intereses nacionales que van de la esfera colectiva a la individual, en el terreno personal debe tenerse en cuenta que la deshumanización del otro es, probablemente, el único factor explicativo para entender que alguien sea capaz de matar, con sangre fría, a su adversario en la guerra: se ignora quién hay al otro lado del frente, se dispara contra una cara indeterminada que con frecuencia es demonizada por aquellos que, sin estar en el campo de batalla, adoctrinan a sus subordinados con la única finalidad de ganar la pugna bélica<sup>12</sup>. Carion, pues, se dispone a dinamitar la deshumanización por medio de recrear la tregua de Navidad: en la noche del día 24 de diciembre de 1914, el festejo y el júbilo de la trinchera escocesa se extiende por las demás y acto seguido todos los soldados salen a encontrarse en tierra

---

<sup>12</sup> En el film, este papel clave lo juega el obispo anglicano, quien habla de los alemanes como unos monstruos que los escoceses deben aniquilar. A raíz de este sermón, el cura que había estado socorriendo a los heridos en la trinchera y oficiando una misa para los soldados de todos los bandos, una vez es obligado a regresar a Escocia, deja su crucifijo colgado en el hospital de campaña, simbolizando perder la fe hacia una Iglesia cruel con la que no se siente identificado.

de nadie. Este suceso desvirtúa, lógicamente, los planes de la guerra, porque una vez se cruza la barrera de la enemistad que parecía infranqueable, ya nada volverá a ser igual: parafraseando al artista y al mismo tiempo soldado Nikolaus Sprink en dirección al teniente alemán, morir al día siguiente será todavía más absurdo que morir ayer.

Incluso, el día 25 los tenientes acuerdan continuar con la paz para poder recoger y enterrar dignamente a los caídos, siguiendo después un partido de fútbol en perfecta comunión. ¿Qué había sucedido? Pues que tan pronto se le pone cara al enemigo, se percibe que es tan humano como uno mismo<sup>13</sup>. La lección moral que radica en el trasfondo del film, eminentemente fraternalista, es que nadie tiene ni el derecho ni la legitimidad de arrebatarse la vida a otro por ningún motivo. Asimismo, Carion contrasta la reconciliación con una pequeña dosis de venganza, viniendo a decir que el perdón no es siempre fácil, y este mensaje llega al espectador a través del soldado escocés que ve morir a su hermano por obra de los alemanes.

La película es muy fiel a los detalles históricos que podrían parecer ficticios y no lo son, como por ejemplo el envío de árboles navideños al frente germano para levantar la moral de los soldados, por orden del káiser Guillermo II (Romero, 2013: 93). Igualmente, también debe pensarse que la trinchera era el único espacio vital en el cual, desafortunadamente, los soldados podían moverse, así que este documento audiovisual es exitoso para transmitir al público que ellos no pasaban el día entero luchando porque, aparte de que sus fuerzas no resistirían, aprovechaban para conversar, comer, dormir, fumar, beber u otros pequeños entretenimientos que les ayudaran a pasar el tiempo.

Pero al margen de todo esto, precisa tener un espíritu crítico para detectar las adaptaciones que el film realiza sobre la realidad conocida. A modo de ejemplo, se hace coincidir en la misma tregua a franceses, británicos y alemanes cuando los dos primeros lo hicieron por separado respecto al tercero; las fraternizaciones entre soldados se sitúan en la noche del día 24 e incluso parte del 25, sabiendo que el contacto amistoso tuvo lugar solamente el día de Navidad y la festividad de la víspera se celebró separadamente en cada trinchera; o incluso, siendo condescendiente -por decirlo de alguna forma- con el envío del regimiento francés al horror de la batalla de Verdún como escarmiento por los lazos de fraternidad establecidos con el rival, cuando se tiene constancia de que diversos generales franceses no vacilaron a la hora de dictaminar el fusilamiento de sus subordinados por alta traición (Romero, 2013: 95).

---

<sup>13</sup> Emilio G. Romero (2013: 91) explica muy bien este proceso: "la inicial mirada de recelo y odio, la consiguiente sorpresa de no encontrar nada diabólico o inhumano en el enemigo, y el posterior auxilio y confraternización con el semejante".

Además, aunque no se dispone de la posibilidad de efectuar una contrastación histórica, parece demasiado fantasiosa la escena en la que cada teniente invita a sus iguales, más los respectivos soldados, a refugiarse en la trinchera autóctona para protegerse de los sucesivos ataques de artillería de cada país y conseguir que nadie muera.

En definitiva, la realidad del hecho histórico que se evoca está documentada y ha sido conservada gracias a todas las cartas de soldados enviadas a sus familias tras esquivar la censura militar. Colectivamente, imaginando la ferocidad de la primera guerra total que se benefició de las novedades tecnológicas de la Segunda Revolución Industrial, es común imaginar la tregua de Navidad como un hecho aislado y excepcional, en parte porque así parece transmitirlo la película implícitamente. Y tiene su lógica pensar así. Sin embargo, Michael Jürgs, con su libro *La pequeña paz en la Gran Guerra*, que tiene como base la correspondencia de aquellos soldados, lleva a ponerlo en duda, teorizando que tal vez hubo interrupciones de la batalla más frecuentemente (Romero, 2013: 94). Solo nos queda considerar que la censura militar habría destruido otros grandes volúmenes de cartas donde se hablaba de los alto el fuego, a los efectos de esconder una imagen del ejército que habría escandalizado a la opinión pública y a la prensa nacional. Sin duda, ahora los historiadores sufrimos las consecuencias derivadas de esta desaparición cuando queremos investigar el pasado.

## **6. CONCLUSIONES. AUDIOVISUALIDAD, MIRADA CRÍTICA Y HERMENÉUTICA DEL CINE**

Las relaciones entre la Historia y el Cine son muy complejas, más todavía si la finalidad última es la de percibir los condicionantes positivos y negativos que pueden tener en la construcción de una visión sobre el pasado en el espectador, tal y como ha sido el objeto de este estudio, tanto a nivel teórico como práctico. Pero la elevada complejidad no hay que rehuirla, sino hacerle frente con soluciones metódicas que respondan a la voluntad real de interpretar el discurso inherente a una película, un producto audiovisual que es útil tanto para aprender historia de una forma amena y didáctica, como para procurar entenderla desde otra perspectiva, siendo una legítima fuente de estudio para el historiador. Y es que la humanidad del s. XXI está en contacto constante con las imágenes en movimiento, dentro de un mundo que, según dice John Mraz (2020: 365), posee dos culturas: una textocéntrica a la que estamos arraigados desde milenios atrás, y una híper-audiovisual nacida hace ciento veintisiete años que, debido a los medios técnicos de comunicación moderna, experimenta un

apogeo que va en detrimento de la anterior, en la medida en que cada vez es más preferida por el público en general.

Muchos académicos han pensado -y algunos todavía lo siguen creyendo- que el cine podría afectar en la transmisión del pasado, lo cual los ha llevado a considerarlo un recurso inútil. La filmografía, evidentemente, dispone de condicionantes para la construcción de una visión sobre el pasado en el espectador, pero esto no justifica ninguna posibilidad de menosprecio. Básicamente, porque el cine tiene condicionantes muy positivos gracias a la oportunidad que brinda de poner sonido e imagen a los hechos o procesos históricos que residen de forma abstracta en nuestra mente, mientras que los condicionantes negativos derivan, usualmente, de una mala *praxis* a la hora de trabajar con el cine como fuente de interés histórico.

Como respuesta a cualquier inconveniente interferidor en la visión sobre el pasado, el presente estudio ha procurado recoger una parte de reflexión teórica que, atendiendo a la naturaleza del cine, ha de servir como orientación para conocer qué buenos usos se le pueden dar desde el campo historiográfico y docente, así como también la detección de las principales problemáticas de estudio y las consiguientes indicaciones para encontrarles solución, mediante las profundas disertaciones de especialistas como Marc Ferro, Pierre Sorlin, Siegfried Kracauer, Robert A. Rosenstone o José María Caparrós -entre otros-, quienes aclaran dudas procedimentales que uno puede tener durante el trabajo con un film de contenido histórico.

El conjunto de claves interpretativas obtenidas a raíz de esta inmersión teórica ha permitido materializar un análisis crítico en relación a dos reconstituciones históricas como son *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957) y *Feliz Navidad* (Christian Carion, 2005), donde la lectura del discurso fílmico explícito e implícito ha sido determinante para indagar qué percepción del pasado quiere transmitir cada cineasta desde el momento posterior en el cual realiza su creación, y cómo esta tiene que ser interpretada por el público con vistas a eludir condicionantes equívocos, sabiendo distinguir la verosimilitud de la inverosimilitud, la fidelidad de la invención ficticia, la reconstrucción de la adaptación, etc. En esto se concreta, definitivamente, la intencionalidad analítica rigurosa para apreciar la utilidad del cine en términos de escritura y reescritura de la ciencia histórica, además de prestar atención, si la película lo permite, a cualquier evidencia que aporte información contextual acerca del momento y el lugar en los que ha sido creada.

Como colofón, ha podido constatarse que la hermenéutica del cine existe y, efectivamente, puede ser puesta en práctica con fines historiográficos y docentes, si bien el modo de aplicarla y desarrollarla sea diferente del que la gran mayoría de

personas tiene integrado para la interpretación de textos, por el mero motivo de que el modelo educativo de nuestra sociedad se ha sustentado tradicionalmente, con carácter exclusivo, en el formato literario.

Y es en este punto donde se espera que un adecuado uso del cine como recurso didáctico para conocer la historia contribuya a la educación de las nuevas generaciones de ciudadanos, porque con la dimensión audiovisual estando cada vez más presente en todas las esferas de nuestra vida en este s. XXI, puede que los consumidores de cinematografía no practiquen la hermenéutica necesaria para interpretar rigurosamente un film y se muestren pasivos durante su visualización, circunstancia ante la cual debe lograrse que el espectador adopte la *mirada erudita* acuñada por Marc Ferro (1991: 7): una postura crítica, activadora del intelecto, donde la búsqueda de la autenticidad conduce a la distinción entre elementos de historia ficticia y elementos de historia evocada. No obstante cabe evitar caer en el error de aplicarles expectativas preconcebidas y sin fundamentación científica que podrían terminar desembocando en un conflicto interpretativo del pasado.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Alía, Francisco (2016). *Métodos de investigación histórica*, Madrid: Síntesis.
- Alvira, Pablo (2011). "El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas", *Páginas: Revista Digital de la Escuela de Historia*, vol. 3, nº 4, pp. 135-152.
- Ambròs, Alba (2016). "Cine, literatura y territorio. Una ruta competencial para primer ciclo de secundaria", *Textos. Didáctica de la Lengua y de la Literatura*, nº 74, pp. 19-25.
- Barrenetxea, Igor; Elezcano, Andoni (2016). "La imagen cinematográfica como fuente y agente de la Historia", *FilmHistoria Online*, vol. 26, nº 1, pp. 67-80.
- Bernad, Estela; Mut, Magdalena; Fernández, César (2013). "Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine", *Historia y Comunicación Social*, vol. 18, pp. 169-189.
- Breu, Ramon (2012). *La historia a través del cine. 10 propuestas didácticas para secundaria y bachillerato*, Barcelona: Editorial Graó.
- Bloch, Marc (2000). *Introducción a la historia*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Caparrós, José M. (1995). "El Cine como documento histórico", en: Montero, Julio; Paz, María A. (Coords.). *Historia y Cine: Realidad, Ficción y Propaganda*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 37-38.
- (2007). "Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción", *Quaderns de Cine*, nº 1, pp. 25-35.
- (2017a). *El pasado como presente: 50 películas de género histórico*, Barcelona: Editorial UOC.
- (2017b). *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid: Alianza Editorial.
- Crusells, Magí (2009). "Editorial. El Cine: un recurso didáctico", *FilmHistoria Online*, vol. 19, nºs 2-3, pp. 5-6.
- De Souza, Éder C. (2017). "Películas sobre el nazismo. Aprender problemas históricos desde diversas miradas", *Íber: Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, nº 88, pp. 7-12.
- Ferro, Marc (1991). "Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine", *Film-Historia*, vol. I, nº 1, pp. 3-12.
- (2000). *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel.
- (2008). *El cine, una visión de la historia*, Madrid: Akal.
- Florit, José (2017). "Prólogo", en: Caparrós, José M. *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 9-12.
- Fuentes, Concha; Ambròs, Alba (2020). "Panorámica de la trilogía cine, historia y educación en España (1995-2020)", *Panta Rei: Revista Digital de Historia y Didáctica de la Historia*, vol. 14, nº 2, pp. 197-223.
- Kracauer, Siegfried (1985). *De Cagliari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- Lara, Fernando; Ruiz, Mercedes; Tarín, Marta (Coords.) (2018). *Cine y Educación*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Mraz, John (2020). "Cinehistoria: audiovisualidad y resistencia", en: Crusells, Magí; De las Heras, Beatriz; Pantoja, Antonio. *Historia y Cine. El Primer Franquismo (1939-1945)*, Barcelona: Centre d'Investigacions Film-Història / Universitat de Barcelona, vol. II, pp. 365-379.
- Nigra, Fabio (2019). "Más allá de Rosenstone. Por una agenda de trabajo en Cine-Historia", *FilmHistoria Online*, vol. 29, nºs. 1-2, pp. 27-46.

- Portelli, Alessandro (1989). "Historia y memoria: La muerte de Luigi Trastulli", *Historia y fuente oral*, n° 1, pp. 5-32.
- Robin, Régine (2018). "Historia-memoria", en: Vinyes, Ricard (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*, Barcelona: Editorial Gedisa, pp. 220-222.
- Rodríguez Terceño, José (2014). "El cine en la realidad de las aulas", *Historia y Comunicación Social*, vol. 19, n° Extra 3, pp. 565-574.
- Romero, Emilio G. (2013). *La Primera Guerra Mundial en el cine. El refugio de los canallas*, Madrid: T&B Editores.
- Rosenstone, Robert A. (1995). *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge / Londres: Harvard University Press.
- (2005). "La historia en imágenes/la historia en palabras", *Istor*, n° 20, pp. 91-108.
- Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Zubiaur, Francisco J. (2005). "El Cine como fuente de la Historia", *Memoria y Civilización*, n° 8, pp. 205-219.