

MARIO RANALETTI (comp.), *La escritura fílmica de la Historia. Problemas, recursos, perspectivas*), Buenos Aires, EDUNTREF, 2017, 314 pp.

En esta obra, Mario Ranaletti recopila trabajos de autores que reflexionan sobre los puntos de contacto entre la historia y el cine, legitimando la utilización académica de este arte para el estudio de la Historia.

Como señala Paul Ricoeur<sup>1</sup>, el pasado se reconstruye a partir de las huellas que éste ha dejado, y esa labor de reconstrucción es *métier* del historiador. Por esa razón el cine, en tanto uno de los medios a través de los cuales se transmiten conocimientos y representaciones sobre el pasado, se ha convertido en los últimos sesenta años en objeto de estudio, ya sea como fuente o como hecho cultural.

En palabras de Alegre<sup>2</sup>, el cine cumple una doble función: por un lado, refleja y muestra actitudes, ideas y preocupaciones de la sociedad y por otro, es agente del cambio histórico, ya que genera e inculca en los espectadores puntos de vista y opiniones de los propios realizadores, influyendo en las mentalidades y comportamientos individuales y colectivos de los sujetos sociales.

En la actualidad el cine puede ser considerado una fuente aceptada para estudiar el pasado. Puede darse entonces por cerrada la etapa en que, como dice el compilador, “todo libro sobre cine e historia debía comenzar por justificar su existencia y legitimar científicamente su objeto de estudio y el enfoque teórico elegido para tal tarea”.

Pero esta conclusión es producto de un largo recorrido que comienza en los años sesenta. Desde entonces diferentes escuelas históricas se han referido a los vínculos entre historia y cine. Historiadores de la talla de Marc Ferro, Robert Rosenstone, Pierre Sorlin y Josep-María Caparrós-Lera han contribuido a la profundización del debate y del conocimiento sobre estas relaciones. Algunos de ellos - Ferro<sup>3</sup> y Sorlin<sup>4</sup>, por caso-, rescataron su valor como fuente de datos históricos o como canal para conocer, a través del análisis de las películas, los aspectos socio-históricos de la sociedad que los

---

<sup>1</sup> PAUL RICOEUR, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, vol. I. México, Siglo XXI, 2004.

<sup>2</sup> S. ALEGRE, “Películas de ficción y relato histórico”, en: *Revista de Historia, Antropología y Fuentes Orales*, N° 18, 1997, pp. 78-79.

<sup>3</sup> M. FERRO, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1958.

<sup>4</sup> P. SORLIN, *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

produce, proponiendo un método en donde la ideología, la sociedad y el imaginario se encontraban estrechamente unidos. Otros, como Rosenstone<sup>5</sup>, objetaron el monopolio ejercido por la historia escrita sobre el conocimiento histórico, replantearon el concepto de historia y propusieron una forma nueva de escribir el pasado, centrando su atención en cómo las películas muestran el pasado.

Las películas y la historia comparten varios territorios, como apunta Ranaletti<sup>6</sup>: en tanto formas de narración, como construcción de realidades virtuales, como propuestas estéticas y políticas, como tentativas de representar lo que aconteció en el pasado, y, también, como acumulación y sistematización de información a partir de las huellas que el pasado ha dejado y de las representaciones del mismo vigentes en un determinado momento.

Igor Barrenetxea Marañón<sup>7</sup> explica este proceso: construimos sociedades y modelos de vida cambiantes, nos adaptamos a una idiosincrasia social que tiene su particularismo en la historia de estas sociedades. Y tales modelos quedan grabados en el cine, en ese contraanálisis<sup>8</sup> de la sociedad, en ese reflejo contextual en el que el cine emerge como una radiografía viva de la sociedad.

Como señalan Solá Argimbau, Monterde Loyosa y Selva Masoliver<sup>9</sup> el historiador hace presente el pasado al igual que el cine, ya que en ambos casos el hecho histórico es reconstruido, y ese hecho es el punto de partida para la construcción de un discurso que pretende dotar de sentido el pasado, a la vez que se carga de sentido sobre el presente.

Muchos historiadores han remarcado la oposición entre fuentes escritas e imágenes y mostraron desconfianza ante la pretensión de algunos de asignarle al cine un rol importante como fuente histórica, argumentando la falta de fidelidad de la mirada que tiene el cine sobre la sociedad frente a la que ofrece la historia escrita. Sin embargo,

---

<sup>5</sup> R. A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997.

<sup>6</sup> MARIO RANALLETTI, "Las razones de la violencia. La Patagonia rebelde, entre pasado y presente", en: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, Les Cahiers ALHIM, N° 6, 2003. [On line], s/f. URL: <https://journals.openedition.org/alhim/757> Consultado el 07/03/2018

<sup>7</sup> IGOR BARRENETXEA MARAÑÓN, "Pensar la historia desde el cine. Entelequia", 2006. [On line], s/f. URL: <http://estudiantes.iems.edu.mx/cired/docs/ae/pp/hs/aepphspt07pdf01.pdf> Consultado el 07/01/2018

<sup>8</sup> M. FERRR, "El cine. ¿Un contraanálisis de la sociedad?", en: J. LE GOFF; P. NORA (dirs.), *Hacer la Historia*, Madrid, Editorial Laia, Vol III, 1974.

<sup>9</sup> A. SOLA ARGUIMBAU, JOSÉ MONTERDE LOZOYA y MARTA SELVA MASOLIVER, *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.

autores como Michele Lagny<sup>10</sup> señalaron que tampoco la Historia es ajena a tales reproches, que algunas de las recriminaciones que se le hacen al cine también son válidas para los documentos escritos, a pesar de lo cual nadie duda del carácter científico de la Historia.

Pero aun cuando se acepte la legitimidad del cine como una forma de historia, coincidimos con Bestene<sup>11</sup> en que la utilización de las imágenes en movimiento no debe necesariamente monopolizar la comprobación de nuestras hipótesis, sino debe ser confrontada constantemente con otros testimonios. Debe trabajarse con las diferentes interpretaciones que puede tener un film: del público, de la crítica, de los especialistas en ciencias sociales, de la prensa, sin soslayar tampoco los puntos de vista estético, semiológico, o de la historia del cine. Pero también, como refiere Laguarda<sup>12</sup>, debe ser puesto en relación con su contexto de producción, distribución y exhibición.

En este marco se inscribe el trabajo de Ranaletti. El libro que aquí se comenta está dividido en dos partes. En la primera hay trabajos teóricos, en tanto que la segunda aborda estudios de caso, sean estos de cine internacional (en su primera sección) como de cine argentino reciente (en la segunda).

El libro presenta trabajos de autores ya considerados “clásicos” –como Marc Ferro, Robert Rosenstone y Josep-María Caparrós Lera–, textos de historiadores de primer nivel –como Georges Duby y Pierre Nora– e investigaciones más recientes que discuten sobre los problemas y las perspectivas que plantea el cine al *métier* del historiador. Si bien las películas no son una ventana abierta a un mundo ya inexistente –tal la tesis central de este libro–, constituyen una muestra de cómo se piensa y se representa el pasado en un determinado momento y en un contexto específico.

La obra comienza con un texto de Marc Ferro, pionero en el área. Volviendo sobre alguno de los aspectos de sus estudios previos sobre las relaciones entre cine e

---

<sup>10</sup> M. LAGNY, *Cine e Historia*, Barcelona, Comunicación Dosch, 1997.

<sup>11</sup> J BESTENE, “Cine, historia e inmigración. Algunas reflexiones a partir del caso argentino”, en: *Anuario del IEHS*, N° 15, 2005, pp. 397-406 [On line], s/f. URL: <http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/Files/2000/Cine%20e%20inmigraci%C3%B3n.%20Dos%20estudios%20de%20caso%20Argentina%20y%20Estados%20Unidos,%20siglos%20XIX%20y%20XX.pdf> Consultado el 15/10/2014

<sup>12</sup> P. I. LAGUARDA, *Criaturas imaginadas: comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall*, 2011. [On line], s/f. URL: <https://ridaa.unq.edu.ar/handle/11807/92> Consultado el 20/02/2018.

historia, se ocupa en este texto de reflexionar sobre la cuestión de cómo interpela a los historiadores el hecho de que la ficción se instale como un relato verídico sobre el pasado, para definir si existe una “visión fílmica de la Historia”. Aborda aspectos tales como la originalidad de la visión que los cineastas tienen de la historia, y propone finalmente un esquema para clasificar las obras históricas en general, dividiéndolas en fílmicas, novelísticas y científicas.

El trabajo de Robert Rosenstone retoma los lineamientos formulados por Ferro para abordar el tema de las semejanzas, diferencias, cercanías y distancias entre la historia escrita, y la transmisión y representación del pasado mediante el cine -la historia en imágenes-, en el contexto de los Estados Unidos luego de producida la guerra de Vietnam, analizando especialmente la producción fílmica de Oliver Stone.

Los trabajos siguientes, del profesor y crítico de cine valenciano Josep-María Caparrós-Lera, tratan sobre el cine como reflejo de las mentalidades. “Las películas dicen mucho más sobre el contexto de su producción que sobre el pasado en sí mismo” - señala el prestigioso profesor valenciano-. También reflexionan sobre el papel que desempeña el cine en la didáctica de la Historia Contemporánea, aludiendo a la clasificación que hace Ferro entre películas de reconstrucción histórica, películas de ficción histórica y películas de reconstitución histórica y finalmente hace una presentación general de los estudios en Europa y en los Estados Unidos sobre cine e historia.

En la segunda parte del libro el foco ya no se pone en la historia del cine, sino en el rol que debe cumplir el historiador frente a las películas.

El encuentro entre el historiador académico y el cine es el objeto de los trabajos de Duby, y de Nora y Tavernier. El primero de ellos se ocupa de las conexiones entre el cine, la narración de un pasado y la profesión de historiador. Trata de los desafíos que presenta para el historiador académico la adaptación de un texto histórico al cine. Duby comparte -según señala Ranaletti- la manera de relacionar el cine y la historia que propone Rosenstone, sobre todo en lo que respecta al lugar que se le asigna al problema de la verdad y a la ficción en la disputa entre historia escrita e historia en imágenes.

De este autor, justamente, se incluye un texto en el que propone analizar el filme *Octubre*, de Serguéi Eisenstein, como una obra de historia, introduciéndonos en un

terreno donde hay pocas certezas. Trata así el problema de la invención en la historia, la posibilidad de construir un relato verídico sobre el pasado. “Tal vez historia no sea la palabra correcta. Tal vez deberíamos elegir otro término para el intento de construir y transmitir una idea del pasado en una película dramática”- reflexiona Rosenstone.

El trabajo de Nora y Tavernier, por su parte, es la transcripción de una entrevista realizada a ambos por Pascal Mérigau, en la que dialogan sobre el problema de la adaptación al lenguaje cinematográfico de los textos escritos, y sobre las contingencias que atraviesa la enseñanza de la historia en el siglo XXI, y la utilidad del uso del cine para la enseñanza de la historia, tema este último sobre el que no acuerdan del todo.

Posteriormente incorpora el trabajo del historiador Santiago de Pablo sobre cómo el cine documental y los noticiarios británicos mostraron la incidencia de la Guerra Civil Española en el País Vasco. Narra el horror de la guerra y la forma en que se pueden apreciar en estos filmes los intereses encontrados de las empresas noticiosas frente al conflicto español. Este historiador pone en evidencia como en estos filmes los británicos se esforzaron por difundir cuál era el precio a pagar por los inocentes implicados en el conflicto, especialmente los niños que debieron exiliarse.

Luego, Magi Crusells reflexiona sobre la visión que ofrecen las películas *Caudillo* (Martín Patiño, 1975) y *Raza, el espíritu de Franco* (Herralde, 1977) sobre la figura de Francisco Franco, filmadas luego de la muerte de éste.

Seguidamente, el historiador Christian Delage aborda el tema de los juicios de Núremberg y analiza como los documentos fílmicos terminaron por constituirse en “pruebas confiables” para reconstruir, mostrar y juzgar el genocidio de judíos cometido por el régimen Nazi durante la Segunda Guerra Mundial, frente a la dificultad para presentar cargos basándose en archivos y documentos que habían sido saqueados. Dice el autor que los Nazis debieron enfrentarse, en el curso de una audiencia sin público y ante un tribunal de justicia, con las imágenes de los crímenes de los cuales podían ser imputados o eran responsables. El autor reconstruye tanto el contexto de producción de estos filmes como la realización y el valor atribuido a los mismos y reflexiona respecto de cómo se conforma la verdad jurídica y como se construye un relato histórico creíble, teniendo en cuenta la seguridad de los acusados respecto de su inocencia y el hecho significativo de que el intento de administrar justicia proviene de los vencedores de la guerra.

Esta parte del libro concluye con dos trabajos de Ranaletti. El primero de ellos es sobre Steven Spielberg y su tratamiento de la violencia de guerra en el filme *Rescatando al Soldado Ryan*. De acuerdo al autor, este filme propone al espectador una inmersión visual y auditiva en el hecho de la violencia en el combate, usándola con “fines pedagógicos”. A la vez, recurre a procedimientos típicos de la investigación histórica en el trabajo de producción en materia de vestuario, escenarios, sonido y efectos especiales, para lograr una reproducción ajustada de la realidad de ese momento. El otro trabajo presenta un estudio sobre la evolución de la representación del *soldat perdu* en los cines francés y estadounidense, partiendo de la representación literaria hecha en la novela *Los centuriones* (Lartéguy, 1960). Ranaletti caracteriza al *soldat perdu* como aquel militar sublevado contra la modernidad y la descolonización, entregado a la causa de la continuidad del colonialismo francés, que se considera manipulado y traicionado por los políticos. Las películas analizadas son *Le combat dans l'isle* (Cavalier, 1962), *L'insoumis* (Cavalier, 1964), *Lost command* (Robson, 1966) y *L'honneur d'un capitaine* (Shoendoerffer, 1982).

La tercera parte del libro está dedicada al cine argentino. Los trabajos de Guillermo Mira Delli-Zoti, Fernando Esteban y Susana Schmidt tratan sobre cómo el cine de la primera época de la recuperación democrática representó la cuestión del exilio.

Susana Schmidt analiza las diferentes construcciones de sentido contenidas en los filmes *Lugares comunes* (Aristarain, 2002), *Bar “El Chino”* (Burak, 2003), *El abrazo partido* (Burman, 2003), *Luna de Avellaneda* (Campanella, 2004) y la miniserie *Vientos de Agua* (Campanella, 2006); la relación entre la crisis económica del año 2001 y la migración, la visión contrapuesta que, sobre este último fenómeno, tienen los que se quedaron en el país y los que se fueron, y la memoria de la migración a través del testimonio y los recuerdos de los migrantes.

Guillermo Mira Delli-Zoti, y Fernando Esteban, por su parte, analizan cinco largometrajes argentinos -*Sentimiento. Mirta de Liniers a Estambul* (Coscia y Saura, 1987), *Made in Argentina* (Jusid, 1987), *Martin (Hache)* (Aristarain, 1997), y *Un día de suerte* (Gugliotta, 2002)- para explorar en ellos los argumentos que los protagonistas aportan para irse, quedarse o volver a la Argentina, tomando los casos de la emigración argentina en España como consecuencia del golpe de Estado al gobierno de María

Estela Martínez de Perón (1976-1983) y de la crisis económica que comenzó a finales de la década de 1990.

Por último, el libro cierra con un texto de Ranaletti que describe como se trataron los temas de la desaparición forzada de personas y el exilio por causas políticas en el primer cine de la democracia argentina. Explica de qué manera esa representación fílmica tuvo una influencia decisiva en el establecimiento de un sentido sobre los hechos del pasado reciente del país, frente a una sociedad que aparecía como ajena e ignorante sobre lo sucedido. Entre otros largometrajes analizados por el autor pueden mencionarse *La República perdida* (Gregorich y Pérez, 1983), *No habrá más penas ni olvido* (Olivera, 1983), *Camila* (Bemberg, 1984), *La Rosales* (Lipszyc, 1984), *Asesinato en el Senado de la Nación* (Jusid, 1984), *Evita (quien quiera oír que oiga)* (Mignona, 1984), *Cuadernos de invierno* (Murúa, 1984), *La historia oficial* (Puenzo, 1985), *La noche de los lápices* (Olivera, 1985). Estos filmes, culmina el autor, dicen muy poco sobre el pasado que narran, antes bien permiten aprender sobre el presente de la producción y difusión de las películas.

En conclusión, *La escritura fílmica de la historia* propone al público interesado y al especializado (compuesto por alumnos, docentes e investigadores) una serie de trabajos producidos por los más importantes especialistas en estudios sobre cine e historia, así como nuevas producciones de algunos de sus discípulos y continuadores. Luego de su lectura, el público podrá encontrar respuestas a interrogantes tales como: ¿De qué forma pensar las relaciones entre el cine y las formas de hacer y escribir historia?, ¿Cómo influye la imagen en la representación del pasado?, ¿Por qué el cine es una fuente para el historiador?

DIEGO FERREYRA