



El cine histórico como campo, modo de pensar (historying) y baraja de trucos que jugamos con los muertos

**La historia es. . . una baraja de trucos que jugamos con los muertos”
– Voltaire**

Doi: <https://doi.org/10.59514/2954-7261.3106>

Robert Rosenstone. Profesor emérito del Instituto Tecnológico de California; correo electrónico: rr@hss.caltech.edu y página www.rosenstone.com

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo
Rosenstone, R. (2023). El cine histórico como campo, modo de pensar (historying) y baraja de trucos que jugamos con los muertos. *Revista Calarma*, 2(2), 119–132.
<https://doi.org/10.59514/2954-7261.3106>

Nota del editor

Robert Rosenstone es autor, historiador y profesor emérito de historia en el Instituto Tecnológico de California. Es el principal académico internacional que estudia la relación entre la historia y los medios audiovisuales.

Nota do editor

Robert Rosenstone é autor, historiador e professor emérito de história no Instituto de Tecnologia da Califórnia. Ele é o principal estudioso internacional que investiga a relação entre história e mídia audiovisual.

Hace unos cuarenta años escribí mi primer ensayo sobre cine histórico. En ese momento, el campo de la historia ignoraba casi por completo los medios visuales. A principios de los años ochenta del siglo pasado, los pocos historiadores que escribían sobre cine lo hacían como parte de un tema tradicional, como la historia, la economía o el impacto cultural de la industria cinematográfica. Las revistas históricas no reseñaban películas históricas, y cualquier historiador que considerara una característica dramática como una posible forma de comprender el pasado no habría sido considerado un miembro serio de la profesión.

Mi primer ensayo sobre el tema, publicado en 1982, fue escrito a pedido del editor de la revista *Reviews in American History*, quien sabía que había trabajado como asesor histórico en la película *Reds*, dirigida por la gran estrella de Hollywood, Warren Beatty. La película fue una de esas epopeyas históricas producidas regularmente por Hollywood y generalmente estrenadas durante la temporada navideña. Pero esta película estaba muy lejos de la tradición, ya que su héroe era un comunista llamado John Reed (el primer comunista real que apareció en una película estadounidense; otros, como el cantante de folk Woody Guthrie, fueron llamados “progresistas” o “idealistas” en sus representaciones cinematográficas). Reed fue el famoso periodista estadounidense que presenció la revolución bolchevique de 1917, la abrazó como un evento que cambiaría el mundo y escribió el relato clásico de la revolución, *Diez días que estremecieron al mundo*. Este trabajo, que incluye lo personal y lo histórico, es considerado como una de las obras periodísticas más importantes del siglo XX.

Sin embargo, mi primer ensayo, *Los rojos como historia*, no fue el único. Cinco años antes, el historiador francés Marc Ferro, quien enseñó en el pináculo de las escuelas de ciencias sociales de élite de la nación, la *Ecole des Hautes Etudes*, había publicado un ensayo importante, aunque poco conocido, sobre cine e historia en un volumen titulado *Cinema et histoire: ¿Existe una escritura fílmica de la historia?* Dos años más tarde, otro historiador francés, Pierre Sorlin de la Sorbona, produjo un libro titulado *La película en la historia*. Estas dos obras marcan los inicios serios del campo del cine y la historia, al menos desde el punto de vista de la profesión histórica.

¡Cómo ha cambiado el mundo académico desde entonces! En las últimas cuatro décadas, escribir sobre la historia del cine se ha convertido en una industria menor. Al compilar la bibliografía de mi libro, *History on Film / Film on History* (publicado por primera vez en 2006 y reeditado dos veces desde entonces), ubiqué unos ochenta libros que trataban sobre el cine histórico en inglés, francés, español, italiano, coreano y alemán, junto con una serie de revistas académicas dedicadas a la historia del cine en campos como los estudios cinematográficos, historia, literatura, estudios jurídicos y estudios culturales. En los dieciséis

años transcurridos desde entonces, ha aparecido un flujo constante de obras nuevas en esos idiomas y en otros que no puedo leer: checo, polaco, portugués, turco y hebreo. Sin duda, también hay libros sobre el tema en otros idiomas. Rara vez pasa un mes sin que me llame la atención una nueva monografía o antología, o una propuesta para un libro de historia y cine. Los ensayos sobre el tema ahora aparecen regularmente en revistas serias, y en muchos países se han celebrado conferencias dedicadas a películas históricas. Yo mismo he asistido a este tipo de encuentros en los Estados Unidos, España, Italia, Inglaterra, Escocia, Irlanda, Francia, Alemania, Bélgica, Finlandia, Argentina, Brasil, Australia y Sudáfrica, y sospecho que también ha habido muchos académicos de este tipo reunidos en otros países. Tomo toda esta actividad como una señal de un apetito académico mundial por explorar cuestiones sobre el alcance, el significado, la validez y las contribuciones de la película histórica a nuestro conocimiento y comprensión del pasado.

El tema no se limita al campo de la historia. Hace diez años, un joven historiador de Rumania, Constantin Parvulescu, y yo editamos un gran volumen titulado *A Blackwell Companion to Historical Film*. Incluía 25 ensayos originales escritos por académicos de los cinco continentes. Nuestro objetivo inicial en el volumen era registrar la amplitud, la profundidad y la salud de este (sub) campo en crecimiento, pero, cuando comenzamos a trabajar en el proyecto, se hizo evidente que incluso un volumen tan grande tendría dificultades para cubrir un campo que se ha vuelto cada vez más amplio y diverso. Cerca de 100 académicos de doce países respondieron a nuestra convocatoria inicial de artículos, y la variedad de propuestas fue asombrosa. Para imponer un poco de orden, los editores usamos las siguientes categorías amplias en nuestra tabla de contenido: naciones y regiones, eventos y períodos, la película biográfica, el mundo colonial, el cineasta como historiador y el marketing de la historia.

De los colaboradores del volumen, sólo un tercio son historiadores, y el resto proviene de otras disciplinas. Esto refleja el estado actual del cine y la historia como campo: personas de una variedad de disciplinas ahora están estudiando el cine de historia: éstas incluyen a la literatura, ciencia política, estudios culturales, estudios cinematográficos, estudios de memoria, clásicos, estudios medievales y leyes, y sin duda otros que me he perdido. Este conocimiento incorpora una amplia variedad de enfoques y metodologías: estudios de películas individuales, de géneros y de grupos de películas sobre un sólo tema (por ejemplo, la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto, la Revolución, el Mundo Antiguo, el Mundo Medieval, América Latina, Juana de Arco). Para simplificar demasiado y dar una idea de la configuración del campo, pongo estos ensayos en un amplio espectro: en un extremo están aquellas obras que se preocupan por cómo se relacionan esas películas con la historia escrita y nuestro pasado común; en el otro extremo, las obras que no tienen esa preocupación.

Permítanme enfatizar este punto expresándolo de otra manera: el estudio de la película histórica va desde los estudiosos que están interesados en si puede haber lo que Marc Ferro llamó “una escritura cinematográfica del pasado”, hasta aquellos para quienes la escritura del pasado es un problema menor que lo que dicen las películas históricas sobre el desarrollo de un género; o cómo reflexionan y comentan los tiempos en que se produjeron; o en qué medida encarnan mitos, creencias e ideologías nacionales o culturales.

Estos diferentes enfoques están enraizados en los discursos en curso de diferentes campos. En un extremo del espectro, se encuentran los historiadores narrativos (y esta es mi propia experiencia), académicos que probablemente hagan preguntas sobre el pasado similares a las que se hacen los historiadores profesionales; preguntas sobre qué sucedió, por qué, dónde, cómo y para quién, y, finalmente, ¿qué significó este hecho? En el otro extremo del espectro (que incluye, en su mayor parte, Cine y Estudios Culturales), la película de historia se toma como un objeto autónomo y menos referencial. Para estos estudiosos, los datos del pasado cuentan menos; los temas plasmados en los personajes, historias y géneros, cinematografía, diseño de producción, edición, color, música y actuación, cuentan más. Así, tenemos trabajos dedicados (algunos de ellos en Blackwell Companion) a temas como la historia del petróleo, la esclavitud, los legados del colonialismo, la evolución o la historia de una nación en particular, ensayos que no hacen ninguna referencia a la erudición de historiadores académicos. Incluso cuando se desentraña el significado de una sola película, a menudo hay una tendencia a explorar lo que muestra la obra sobre la “conciencia de una nación” o de una cultura durante el período en que se produjo la película. Este es el enfoque que una vez podríamos haber llamado historia intelectual, es decir, el intento de leer los artefactos culturales como indicadores de un estado de ánimo histórico más amplio, o lo que en el idioma alemán se denomina *Zeitgeist*.

Dichos ensayos pueden ser muy esclarecedores sobre las condiciones culturales del tiempo y el lugar en que se producen. Entre los mejores ejemplos de este tipo de análisis, permítanme mencionar los trabajos de Robert Burgoyne, cuyos libros *Film Nation* y *The Hollywood Historical Film* son modelos de meticulosa erudición, llenos de lecturas brillantes y profundas de una variedad de películas que, en su mayoría, tratan sobre la historia estadounidense. Pero son muy diferentes del tipo de lectura que haría un historiador, particularmente un historiador narrativo, sobre las mismas obras. El ensayo de Burgoyne sobre *Salvar al soldado Ryan*, por ejemplo, es un rico análisis de los múltiples significados potenciales de esa película. Sin embargo, a Burgoyne no le preocupa la “historia” que se transmite en la película. En cambio, se enfoca en lo que dice la película sobre la relación cambiante de Estados Unidos con su propia historia e identidad nacional. Él lee al soldado Ryan como parte de un proyecto

cultural más amplio al que llama “reencantar a Estados Unidos”, después de la desilusión de la era Vietnam. La película, dice, es “un correctivo, un llamado a la comunidad a volver a sus principios fundacionales”. En última instancia, considera que *Salvar al soldado Ryan* cumple una doble función: “reconoce la crisis provocada por Vietnam y la disolución del pacto entre un Estado y su pueblo, al tiempo que ofrece al público un ‘camino a casa’ a la América mítica, reafirmando la identidad nacional después de la crisis de Vietnam”.

A pesar de lo perspicaz e importante que es este ensayo, no hace las preguntas del soldado Ryan que yo, como historiador narrativo tradicional, haría. Preguntas como qué nos dice la película sobre la participación estadounidense en la invasión de Europa por los Aliados en junio de 1944, qué dice sobre la experiencia de la guerra, los horrores de la invasión de Normandía, las actitudes y la moral de los soldados bajo fuego, su historias y esperanzas. El ensayo tampoco está interesado en cómo este relato no sólo nos permite experimentar el caos, la confusión y la sangre de la batalla, sino en qué medida la descripción del pasado de la película se cruza, comenta y/o revisa lo que llamamos el discurso de la historia, el cuerpo ya existente de datos y debates sobre la invasión aliada del continente.

Hasta ahora me he ocupado de la primera parte de mi título, El cine histórico como campo: su desarrollo, su alcance y algunas de las cuestiones que plantea y debe afrontar. Para tratar mi segundo tema, la película histórica como un modo de pensamiento, quiero examinar *Reds*, una película que conozco bien, ya que se basó en parte en mi investigación y representaciones en *Romantic Revolutionary*, mi biografía de John Reed de 1975¹. También debo mencionar que trabajé como asesor histórico de la película durante unos ocho años en la preproducción y el rodaje.

Reed fue, en la segunda década del siglo XX, famoso en los Estados Unidos como poeta, cuentista y activista político. Se convirtió en el periodista mejor pagado del país después de conquistar el mundo periodístico al viajar con las tropas de Pancho Villa durante la Revolución Mexicana y escribir sobre ellas. Era, como muchos intelectuales y artistas de su época, de izquierda y fuertemente antibelicista. Cuando comenzó la Guerra Mundial en 1914, él la vio como nada más que una lucha capitalista entre las naciones europeas. Después de informar sobre viajes a los frentes occidental y oriental, y después de que se le negaran sus salidas periodísticas normales porque los editores estadounidenses pensaban que era demasiado radical (es decir, en contra de la guerra), terminó como corresponsal de

¹Existe una traducción al español de mi biografía. *John Reed: Un revolucionario romántico*: México, D.F.: Ediciones Era, 1979.

un pequeño tabernero socialista en Petrogrado, sólo un par de semanas antes de la toma del poder por los bolcheviques.

Reed no sólo cubrió los eventos de lo que él llamó en su famoso libro, los *Diez días que estremecieron al mundo* (de hecho, su descripción inventó la revolución como un evento de diez días), también tuvo un papel menor en el proceso, pasando unas pocas semanas en la oficina de propaganda del nuevo régimen. Al regresar a los EE. UU., escribió su libro sobre la revolución y luego pasó un año ayudando a formar el Partido Comunista Estadounidense. Regresó en secreto a Rusia como delegado al Segundo Congreso de la Internacional Comunista en 1920. Después de eso, asistió al Congreso de los Pueblos del Este en Bakú, donde contrajo tifus y murió en Moscú a la edad de 33 años.

Como la mayoría de las películas biográficas y a diferencia de la mayoría de las biografías tradicionales, *Reds* no cubre toda la vida de su héroe, sino sólo una parte, en este caso, los últimos cinco años de Reed (1915-1920). Así fue, desde su encuentro con Louise Bryant, quien se convertiría en su amante, compañera y, finalmente, su esposa, hasta su muerte en Moscú, donde ella estuvo a su lado. Junto con la historia dramatizada en la que Warren Beatty interpreta a Reed y Diane Keaton a Bryant, una característica extremadamente inusual de *Reds* es la forma en que enmarca el drama con una técnica documental. Las partes dramatizadas de la película a menudo se interrumpen con testigos parlantes, personas que habían conocido a Reed o Bryant, o habían formado parte de los círculos artísticos, sociales o políticos en los que se movían.

Como ocurre con cualquier texto cultural, hay muchas formas de leer *Reds*, muchos tipos de discursos en los que podría encajar. Podría usarse, por ejemplo, como parte de un ensayo sobre cómo Hollywood ha coqueteado y lidiado con los radicales y el radicalismo. Una tesis para tal trabajo podría ser cómo Hollywood domestica a los radicales tratándolos en última instancia como buenos estadounidenses cuyos impulsos idealistas los llevan a abrazar temporalmente los movimientos radicales. Tal ensayo podría incluir *Bound for Glory*, la película biográfica sobre Woody Guthrie, el poeta y cantante folklórico de la década de 1930 cuyos escritos en los periódicos comunistas nunca se mencionan; *The Grapes of Wrath*, en el que el discurso de Tom Joad sobre ayudar al pequeño hace eco de los sentimientos izquierdistas de los años treinta; *Viva Zapata*, que convierte al líder revolucionario mexicano en alguien que no hace más que defender tierras robadas a su familia; y *The Strawberry Statement*, una película de los años 60 sobre un levantamiento estudiantil en una universidad cuyo héroe se vuelve radical en gran parte para mantenerse cerca de su novia.

La película también podría analizarse de otras maneras: como parte de un estudio comparativo sobre cómo se ha tratado la revolución en el cine mundial, incorporando películas de Sergei Eisenstein a algunos de los productos del cine latinoamericano y africano. Como una película épica que trata sobre eventos que sacuden el mundo. Como una historia de amor tradicional, un hombre y una mujer separados por movimientos históricos fuera de su control y, sin embargo, son capaces de superar todos los obstáculos para reencontrarse. Como un relato feminista en el que la heroína sigue siendo la misma de principio a fin, pero el personaje femenino crece en estatura personal y moral hasta convertirse no sólo en una “esposa” sino en una “compañera”. O como producto de la vanidad de su director, uno de esos proyectos personales en los que una estrella de Hollywood quiere que la tomen en serio. Sabiendo que los Oscar a menudo se otorgan a películas históricas extensas, se podría argumentar que Beatty decidió hacer una que quizás no le generara dinero, sino que le brindara la recompensa que buscaba: después de *Reds*, ya no era sólo una cara bonita, sino un director ganador del Premio de la Academia.

El punto es este: los académicos utilizamos estos textos culturales como parte de nuestros propios proyectos intelectuales. Los analizamos como parte de cualquier argumento que nos interese hacer sobre el cine, la historia o la conexión entre los dos. Para *Reds*, una interpretación más frecuente es que la película no trata realmente sobre John Reed, Louise Bryant y la cultura bohemia radical de Greenwich Village en la adolescencia del siglo, sino que en realidad es una imagen tardía del radicalismo de los años sesenta, ambientada por las tormentosas relaciones de Beatty con Julie Christie, la actriz que originalmente iba a interpretar el papel de Louise, y Diane Keaton, la que finalmente lo hizo. En tal lectura, el comportamiento liberado de Louise se convierte en un ejemplo de mujeres que toman las riendas de sus propias vidas, como urgía el feminismo de principios de los años setenta. El erotismo manifiesto y la mezcla de política y diversión en Greenwich Village es un retrato de la contracultura de sexo, drogas, rock and roll de los sesenta. Cuando Reed es arrestado por protestar contra la guerra, es similar a la forma en que los jóvenes fueron arrestados en sentadas y manifestaciones contra la guerra. Su oposición a la entrada de Estados Unidos en la Guerra Mundial no se trata de Europa, sino de Vietnam. A la postre, el final, en el que Reed comienza a perder la fe en algunos aspectos de la revolución y luego muere, señala la desilusión y el fin del radicalismo de los sesenta.

Las verdades de estas interpretaciones son verdades parciales. Sin embargo, este tipo de lectura es uno de los enfoques más comunes de la película histórica: ver tales obras como si no trataran sobre lo que sucedió en el pasado, sino sobre lo que está sucediendo en el presente. La implicación no declarada aquí es que las películas históricas no hacen más

que reconfigurar el pasado en términos de conflictos actuales y preguntas sobre guerras, movimientos sociales, individuos e ideologías. Y esa historia tradicional, la historia escrita por académicos, hace algo diferente. Esa historia profesional escapa de algún modo a la inflexión del presente y se centra únicamente en el pasado.

Pero esta distinción, permítanme enfatizar, es falsa. Se basa en lo que podría llamarse la gran mistificación por la que la historia académica vive y prospera. Todo historiador sabe, o debería saber, que incluso la escritura histórica más erudita es, en palabras de una destacada historiadora de la Europa moderna temprana, Natalie Davis: siempre “enfrentada a Janus”: que todas las obras históricas miran simultáneamente tanto hacia el pasado como hacia el presente. La historia, recordemos, siempre se escribe o se filma en el ahora, y eso significa que la huella de lo contemporáneo está en cada trabajo que producimos. Está ahí en las preguntas que hacemos sobre el pasado y las respuestas que encontramos. Como dice Peter Nozick en su volumen *That Noble Dream*: “toda escritura histórica... es el producto de un momento particular en el tiempo, que da forma a las decisiones de los historiadores sobre lo que necesita ser explicado...” Para citar al historiador finlandés Hannu Salmi: “el presente no puede ser negado o eliminado: mientras describe el pasado, el autor simultáneamente escribe sobre su propio mundo, consciente o inconscientemente, implícita o explícitamente”.

Siendo esto cierto, uno se pregunta por esta tendencia a analizar las películas históricas como si fueran sólo sobre el presente y las obras de historia escrita como si fueran sólo sobre el pasado. La razón principal es seguramente que desde nuestros primeros días escolares se nos enseña a leer obras de historia únicamente por su contenido, y nunca por el contexto de su producción. Si hiciéramos esto último, veríamos que la historia escrita también depende del tiempo en que se produce. Esto sugiere que debemos comenzar a leer y pensar en todas las obras que tratan sobre la historia, cualquiera que sea el medio, tanto por lo que dicen sobre el pasado como sobre el presente en el que se crean.

Mi propia lección temprana sobre esto llegó cuando era asistente de enseñanza en la UCLA (Universidad de California) hace más de cinco décadas. El profesor había asignado la encuesta de historia más popular en ese momento en los EE. UU.: *Morison and Commager The Growth of the American Republic*, que se había publicado inicialmente en los años treinta y luego se actualizó muchas veces. Mi primer año de enseñanza, 1965, nos hizo leer sobre la esclavitud como una situación inmoral, pero de una manera “progresista”. ¿Por qué? Porque este mundo de esclavitud, explica el libro, estaba lleno de “sambos felices” (términos racistas desde hace mucho tiempo para los negros) que disfrutaban de los beneficios de ser cristianizados y elevados a un nivel superior de civilización. Sin embargo, una nueva edición

publicada el año siguiente, 1966, no contenía Sambos felices ni palabras sobre los beneficios para los africanos de la esclavitud. Ahora hablaba de esclavos sobrecargados de trabajo y explotados que sufrían el gran crimen de que les despojaban de su cultura nativa. De repente no se habían descubierto nuevas pruebas sobre la esclavitud: el cambio claramente no era más que un reflejo del movimiento de estadounidenses negros, liderado por Martin Luther King en las calles y en la política. Sospecho que se puede encontrar revisiones similares en los libros de muchos otros países.

Paso ahora al cine histórico como un modo de pensamiento, o en la palabra utilizada por el teórico Alun Munslow, historiar, una palabra que significa hacer historia, que es convertir las huellas del pasado en un discurso que llamamos Historia. Al igual que la historia escrita, la película de historia es (independientemente de lo que pueda reflejar del presente) también una forma de pensar sobre eventos y personas en el pasado y tratar de darles sentido en el presente. Académicos y periodistas se oponen a que se considere “historia”, debido a los elementos ficticios e inventados que contienen tales obras, y debido a los elementos excesivamente seductores del medio, el color, el movimiento, el sonido, el drama, que de hecho los convierten en una película. Todos estos están destinados a inducirnos a sentir algo sobre el pasado, pero el temor de los académicos suele ser que estos mismos elementos también nos impiden pensar o reflexionar sobre lo que está sucediendo en la pantalla. Otras preocupaciones son que el medio no tiene notas al pie, ni bibliografía, y no hay forma de verificar sus afirmaciones. Dejemos de lado el hecho de que estos dispositivos paratácticos son de origen relativamente reciente (150 años), y que la historia se escribió durante muchos siglos sin notas ni referencias. Sin embargo, todavía es posible sentir simpatía por los temores de la profesión histórica sobre el uso del término historia para una película como *Reds*. Si una estrella de cine como Warren Beatty puede ser visto como historiador, ¿de qué sirve la formación histórica tradicional?

Al tratar con el pasado, la película histórica utiliza muchos de los mismos elementos que la historia tradicional (algo que he argumentado en numerosos ensayos y varios libros). Toma sus datos básicos del pasado y los usa para crear una narrativa que proporciona una interpretación de su tema (por ejemplo, *Reds* retrata cómo bajo la presión de la guerra y la represión, un buen estadounidense podría abrazar los valores de una revolución extranjera). Quiero insistir en que las películas resultantes son una especie de historia. Tal vez necesitemos una palabra diferente para lo que sucede en la pantalla, pero nadie ha creado una buena todavía, y parece más acertado expandir el significado de la palabra, historia, para abarcar el cine. Ya usamos la palabra para obras escritas populares que carecen del rigor de la historia académica. Entendemos que la historia consiste en un espectro de obras sobre el pasado,

algunas más cercanas y otras más alejadas de la historia tradicional, en lugar de denotar una diferenciación corta y seca entre dos tipos diferentes de criaturas.

La película histórica ciertamente implica historiar, es decir, representar y explicar lo que significan los detalles del pasado. Es un modo de pensamiento, una forma de pensar y plantear cuestiones del pasado. Debido al medio y las tradiciones de la narración, es necesariamente diferente de la historia escrita. Nunca puede ser tan cierto como el conocimiento de los detalles fácticos del pasado. Como he argumentado durante años, esto se debe a las demandas de la cámara por la especificidad de los detalles más allá de lo que cualquier historiador podría razonablemente saber, así como a las demandas de las artes dramáticas de que una historia tenga un principio, un medio y un final, y un arco de desarrollo que tiene personajes o situaciones que cambian con el tiempo. Sin embargo, debemos recordar que la historia académica también es en gran medida un tipo de narración, y que incluso géneros como la historia científica cuantitativa o social sólo tienen sentido si están integrados en una historia sobre el pasado. En la pantalla, el movimiento del cuerpo, el lenguaje, la acción y la metáfora son necesariamente diferentes de los de la palabra escrita. Lo que une más la página y la pantalla es que ambas involucran el uso de información para pensar en personas y eventos pasados, y extraer significado de ellos; en resumen, ambos están historiando, es decir, creando obras de historia.

Muchos académicos que critican el cine histórico se enfocan en lo que las películas no pueden hacer y en lo que la palabra escrita sí puede. (por ejemplo, generalizar). Pero, ¿por qué no darle la vuelta al asunto? ¿Por qué no mirar las cosas que el cine hace por el pasado que siguen siendo imposibles para la historia escrita? Me refiero al color, el sonido, el movimiento, los escenarios, las texturas y las emociones: utilizando estos elementos constitutivos, la película ofrece un mundo que se parece más al mundo que encontramos a diario que al creado por las palabras en una página. Hay una verosimilitud en la historia hecha en la pantalla que elude la palabra escrita. El cine no sólo proporciona un modo de pensar sobre el pasado, es un modo complejo, más precisamente porque algunas de sus estrategias incluyen la invención. En una era en la que los medios visuales se han convertido en la principal forma en que nos comunicamos entre nosotros y nuestra cultura del mundo (pasado, presente y futuro), la película histórica ya juega un papel serio e importante. Para asegurarnos de que los historiadores y los académicos no nos quedemos sin trabajo, depende claramente de que seamos evaluadores de ese mundo, intermediarios entre él y el público, pero los historiadores no pueden hacer eso si se niegan a tomar seriamente ese reino de la historia visual y en sus propios términos.

Desde mi punto de vista, lo que necesitamos hoy es un estudio más académico de las películas históricas como obras de historia. ¿Imagina si el cine histórico se incorporara a nuestra historiografía? Cuán diferente veríamos el pasado si la historia de Polonia fuera contada por Andrzej Wajda, o la de Estados Unidos por Oliver Stone, o la de Grecia por Theo Angelopoulos. Necesitamos más estudios de películas individuales para ver qué nos dicen sobre el pasado, lo cual puede ser diferente de lo que aprendemos en los libros. Necesitamos estudios de cineastas individuales como historiadores, porque éstos no sólo nos darían una mejor comprensión de la película histórica como obras de historia, sino que también nos permitirían evaluar los modos de pensamiento histórico que tienen lugar en la pantalla. Podrían posibilitarnos desarrollar teorías de la historia visual, ver cómo cambiarían nuestras nociones de la historia si el cine fuera parte de nuestro discurso. Necesitamos estudios que analicen periodos del pasado en términos cinematográficos. Si alguien analizara, por ejemplo, diez o quince películas sobre la Edad Media, ¿cómo contribuiría lo que nos muestran a nuestro sentido de la época? ¿Cómo cambiaría lo que hemos aprendido de los libros? Tales estudios de películas históricas podrían ayudar a revolucionar nuestra noción del pasado, de historiar, de la historia. (Hice esto con diez películas aleatorias sobre el holocausto cuyos orígenes abarcan medio siglo. Aunque muchas son ficticias, alguien que no sabe nada sobre el Holocausto tendría un buen sentido, así todos los detalles no fueran precisos, acerca de lo que les sucedió a los judíos durante el Tercer Reich).

En los primeros días del cine, algunos visionarios expresaron su esperanza en el cine como transmisor de la historia. Un crítico francés en 1908 vio que una de las principales tareas de este nuevo medio era “animar el pasado, reconstruir los grandes acontecimientos de la historia”. En 1915, el gran director estadounidense D.W. Griffith, predijo: “llegará el momento en que a los niños de las escuelas públicas se les enseñará prácticamente todo mediante imágenes en movimiento. Ciertamente, nunca más se verán obligados a leer la historia”. La gente, para aprender sobre Napoleón, no tendría que vadear “laboriosamente a través de una multitud de libros, y terminar desconcertados, confundidos en cada punto por opiniones contradictorias sobre lo que sucedió... A través del cine, un lector recibiría “una expresión vívida y completa” del pasado, estaría “presente en la creación de la historia”. Más recientemente, el gran crítico francés, Roland Barthes, escribió que ver una película como *El acorazado Potemkin* era “sentarse en el balcón de la historia”, viendo cómo se desarrolla el pasado.

La mayoría de los historiadores piensa que las películas destruyen el pasado en lugar de dejarnos verlo. Pero ¿sería posible que la promesa se haya cumplido y se esté cumpliendo, no necesariamente de la manera que agrada a los historiadores profesionales? Tal vez estos visionarios previeron vagamente que el nuevo medio cambiaría lo que queremos decir

cuando usamos la palabra “historia”. Tal vez previeron un nuevo tipo de historia para una era en la que las imágenes se volverían más importantes para entender nuestro mundo que las palabras. Un mundo en el que tenemos una visión del pasado, en el que vemos las historias, las vivimos, unimos nuestras emociones a las personas y causas desaparecidas. Tal vez en un mundo así los detalles fácticos son menos importantes que las emociones de inmediatez e identificación con nuestros antepasados: todos los elementos poderosos, el sentimiento cinestésico (¿conocimiento?) creado por el color, el movimiento y el sonido que no son parte del mundo que nosotros los historiadores creamos en la página. Damos por sentada nuestra forma de historia. Olvidamos que cuando escribimos el pasado, siempre estamos traduciendo un mundo brillante y ruidoso al blanco y negro de la página muda.

El retrato de John Reed creado en *Reds* es el de un hombre que lucha hacia posiciones cada vez más radicales, empujado por las experiencias de la vida, y que comienza a tener dudas sobre algunos aspectos de la revolución en el momento de su muerte en Moscú a la edad de treinta tres años. La película ciertamente expresa la dolorosa atracción entre uno mismo y el colectivo en términos de la relación entre Jack y Louise, las tormentas, traiciones y compromisos en sus vidas personales que reflejan las tormentas en el mundo político y social. Si mi propia biografía presenta a Louise Bryant, su esposa, como menos importante para la conciencia y el desarrollo de Reed que la película, esto no tiene nada que ver con la ficción, sino con la interpretación, con diferentes formas de dar sentido a los datos sobre el hombre. Puede que no esté completamente de acuerdo con el retrato de Reed que se da en *Reds*, no porque los detalles históricos particulares sean erróneos o inventados (como algunos lo son), sino porque mi percepción general del hombre y de los acontecimientos que vivió son diferentes de la de Warren Beatty y sus guionistas.

Una gran rareza de la escritura histórica que se relaciona con el cine tiene que ver con la duración. Mi biografía de Reed tiene unas 140.000 palabras, pero también, para varias antologías, he escrito biografías de Reed en 10.000 palabras, e incluso en 1500 palabras. Esto puede hacer que te preguntes: ¿cuál es el verdadero Reed? ¿O existe tal cosa como una figura histórica “real” que se encuentra más allá de nuestra interpretación? Cada interpretación de Reed crea un retrato del hombre y su época, y es este retrato al que llamamos historia. La condensación, el desplazamiento, la alteración y la invención abierta pueden completar ese retrato, como uno podría completarlo con más hechos extraídos de documentos, pero el resultado sería el mismo. Con la película histórica, con la propia historia escrita, lo que se transmite es el retrato, el sentimiento, el estado de ánimo, el sentido del tiempo, el lugar y el individuo, más que los datos específicos que ofrece la forma histórica. La historia nunca es La Verdad sobre el pasado escrita en mayúsculas.

Reds, que critiqué por sus lapsus históricos y ficciones poco después de su estreno, ahora la he reconsiderado como una película de historia importante. Uno que proporciona un retrato perspicaz, interesante y perfectamente bueno de John Reed y su época, además de sugerir mucho sobre la era en la que se hizo. Pero, como toda la historia, es, y ahora finalmente llego al gran Voltaire, es realmente una baraja de trucos que jugamos con los muertos. Los historiadores creamos un mundo en la página o pantalla que nuestros sujetos difícilmente reconocerían como propio. Esto lleva a la pregunta de por qué los historiadores no toman más en serio el famoso comentario de Voltaire. ¿Por qué no podemos admitir que gran parte de lo que hacemos con el pasado implica creatividad? ¿Quién sabe mejor que nosotros, que escribimos el pasado y que esencialmente extraemos de una vasta (¿casi infinita?) reserva de datos para armar la narrativa que tiene sentido para nosotros, la narrativa que elegimos contar? ¿Quién sabe mejor que nosotros que escribimos historia que este relato -filtrado a través de una conciencia de todo lo que sabemos sobre lo que ha ocurrido desde los eventos que nos propusimos describir y que nuestras interpretaciones están influenciadas por teorías del cambio social, la economía y la psicología que han surgido desde la era que estamos describiendo y desconcertarían a las personas en el pasado-, es el tema de nuestras descripciones?

Nosotros, después de todo, reducimos la enorme complejidad del mundo, sus múltiples elementos de cosas, eventos, movimientos, personas, gobiernos, registros, creencias (y podría continuar) a un goteo narrativo de palabras en una página o imágenes en una pantalla. La cuestión no es realmente si contar el pasado implica necesariamente trucos. Claro que lo hace. Cualquier descripción del mundo en el lenguaje es esencialmente una especie de truco, un intento de alcanzar algún tipo de verdad que, en última instancia, nunca se puede alcanzar sólo con palabras. No hay pasado. Sólo quedan las huellas de un mundo desaparecido que logran permanecer. La verdadera pregunta es qué tipo de trucos queremos jugar con nuestros antepasados y cómo entendemos los significados que crean esos trucos.

