

Historia en imágenes e historia en palabras.

Teresa Montiel Alvarez.


Cita: Teresa Montiel Alvarez (2015). Historia en imágenes e historia en palabras. *Mito | Revista Cultural*, 22.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/24>



[Historia](#),

Historia en imágenes e historia en palabras

Por [Teresa Montiel Álvarez](#) el 27 junio, 2015 [@lafotera](#) 

Eterna la cuestión sobre cine e historia, películas y escritores, guionistas y directores o simplemente letra escrita versus pantalla. La relación historia-cine en definitiva, siempre se ha saldado en este encuentro dando como ganador al cine.

El cine es espectáculo desde su creación y se debe al público, el público busca entretenimiento y eso se lo da el cine, es una cuestión tan antigua como el propio invento del cinematógrafo. En base a ello el estatus del cine como séptimo arte con sus más de cien años de evolución, sin perder su esencia y sumando en su desarrollo, prevalecerá siempre por encima de la investigación histórica, simplemente por motivos pecuniarios

En general cualquier escritor, investigador o historiador al que se adapta su obra al medio audiovisual ya sea en un película, serie o documental, sabe que nunca la palabra escrita va a trasladarse miméticamente a la pantalla, ni la palabra ni los hechos ni los personajes. Primero por la imposibilidad temporal: una película tiene un tiempo determinado y por ende discriminatorio; segundo por la imposibilidad de cantidad: todo lo que acontece en un libro ya sean personajes o situaciones no tienen cabida en un película ya que dificultarían la trama; y tercero por la imposibilidad de interés comercial: es difícil que toda la información incluida en una obra pueda trasladarse de manera que la mentalidad de la industria del entretenimiento pueda transformarla de forma atractiva para el público.

Teniendo presente estas premisas, el escritor-historiador en principio quedaría como un engranaje más dentro de la maquinaria cinematográfica, supeditado a ella y a pesar de esto, una de las bases de cualquier película es el guion, parta de un obra anteriormente escrita o de una original y que indefectiblemente pasará por una adaptación.

La adaptación, es en realidad la modificación, con todo lo que ello comporta, es el “mal” necesario por el que una obra literaria o de investigación tiene que pasar para ser aceptable, asumible y trasladable al público final, que es en realidad depositario último de toda la cadena de montaje que compone un film. Esta adaptación es una de las piezas que puede conseguir entre otras cosas que la película sea fallida o un éxito, pero siempre será como indica Robert Rosenstone, un hecho perturbador.

En las relaciones historia-cine pesa sobre todo que la cultura visual en la que estamos imbuidos, es la que el público utiliza para informarse, formarse y culturizarse, en la mayoría de ocasiones de manera involuntaria, ya que sería extraño admitir por parte del propio público, que se culturiza viendo una película, quizás porque aún queda en la memoria colectiva que la cultura está en los textos escritos y no en las imágenes en movimiento. El positivismo intelectual y cultural que tradicionalmente se daba al libro ha terminado por verse superado por la inmediatez de información que la película o el documental proporciona al que lo visiona, esto va de la mano a que la sociedad en la que vivimos y de la que venimos, el tiempo se reduce a lo máximo en poco tiempo, sintetizar para consumir antes y puesto que al ser la historia una constante evolución, obliga a que esta evolución se adapte a los nuevos tiempos y esto es rapidez, concreción y en cierto modo simplificación.

Marco Ferro en su clarificador artículo al respecto “*Perspectiva en torno a las relaciones Historia-Cine*”, deja claro muy a pesar de los historiadores, que lo que el público general sabe de la Revolución de 1905 es por el “*Acorazado Potemkin*” de Eisenstein. Aunque la idea en que se basa la película sea cierta, los detalles son falsos y los hechos también, se ha tomado la “leyenda” y se ha convertido en historia auténtica para el público, para el de su momento y para el actual. Aunque estudiosos esta época de la historia luchan contra ese hecho, tienen las de perder, porque estas voces que se alzan en contra de la historia creada por Eisenstein sólo son tenidas en cuenta en su propio círculo de historiadores, mínimo círculo en comparación con el gran público y en comparación con casi noventa años de película icónica, -puente éste el icónico que en el momento que se traspassa no hay marcha atrás-. La revelación de que los hechos narrados son falsos o no del todo ciertos y que fueron usados como propaganda política, interés creado o falseamiento para conseguir un fin, solo queda como una nota a pie de página, así como una anécdota en la historia de la propia película^[1].



Masacre de la escalera de Odessa. Fotograma de *Acorazado Potemkin* (1925)

Siguiendo con Ferro, éste considerará que el cine no refleja la realidad, sino que la revela, en una forma de traición a la voluntad de sus autores, por lo que lo que cuenta es tan importante como lo que oculta, de este modo hay que darle al cine un valor de documento y utilizar unos mecanismos que con otro tipo de documentación tradicional es difícil de abordar.^[2] Es decir, que la evolución a la que la propia historia tiene que adaptarse, obliga en cierto modo a adquirir nuevas herramientas de las que proveerse.

Este ocultamiento que también perturba a Rosenstone, es la parte que no se trata en la linealidad histórica que la película plasma. Un film trata un mundo cerrado de una sola interpretación, la adaptación que sobre la historia se hace va en una sola dirección, ya sea por motivos o intereses políticos, económicos, sociales o por cualquier otra coyuntura, que en definitiva es lo que motiva un film. Respecto a esto, una película o un documental tiene una razón de ser que está respaldado por intereses tan prosaicos como lo económico y lo político. La neutralidad de un film vendría dada cuando en él se plasman diversas líneas de investigación, no solo una versión de la historia, ya que la historia siempre ha dependido de quién la escriba y posteriormente de quién la interprete.

Estas reflexiones de Rosenstone expuestas en “*La historia en imágenes/la historia en palabras*” están hechas a finales de la década de los 80 tras colaborar como consultor histórico en “*Reds*” de 1981 y en “*The good fight*” de 1984, internet no había hecho aparición entre el público general como la otra gran fuente de conocimiento del público, en competición con el cine o la televisión, la libertad de opinión de internet está fuera de todo control del que han sido objeto las película y quizás en menor medida los documentales por su distribución minoritaria. Las posibilidades de llegar a la población de manera masivamente visual y escrita, ha roto las barreras impuestas antiguamente al resto de medios y a pesar de ello hay partes de la historia de las que solo se puede tener una sola línea de interpretación, como es la historia a partir del final de la 2ª Guerra Mundial.

Al igual que lamenta Rosenstone que en *“The good fight”* no se pone en cuestión recuerdos, equivocaciones o mentiras que pueden darse o que se dan con los veteranos de la Guerra Civil española, ¿sería lo mismo lamentarse por la llamada pseudohistoria que propagan los negacionistas y revisionistas del Holocausto?, ésta última está perseguida penalmente, pero desde el punto de vista de un historiador ¿sería posible que las tesis investigadas negacionistas y revisionistas pudiesen llegar a ser otra línea histórica a tener en cuenta, salir del mundo cerrado de la versión oficial y que se limitan a una única interpretación? Como indica Rosenstone respecto a *“The good fight”* y *“Reds”*: *“Esta estrategia narrativa obviamente niega las alternativas históricas, ignora la complejidad de las causas y motivos y erradica toda sutileza del mundo de la historia”* [3]. ¿Sería entonces posible realizar un documental o película contando las dos versiones de la historia que se llevan barajando desde 1950, las distintas alternativas que historiadores han investigado?, evidentemente no, ya que intereses económicos, sociales, políticos, memorísticos, raciales, religiosos y sociológicos lo harían inviable, además de que la adaptación de esta idea concreta necesitaría de un emisor lo suficientemente neutral como para hacer factible una empresa semejante y un receptor capaz de asimilar otra versión de la historia.



Batallón Abraham Lincoln protagonista de *The good fight* de Rosenstone. [Whomever's photos](#)

Dejando de lado un caso extremo como el planteado, sigue persistiendo la idea de que la Historia con mayúsculas es la que hacen los historiadores, investigadores, los que escriben libros, tesis o manuales, ese mundo cerrado que anhela salir fuera del mismo y darse a conocer pero que a la vez crea la gran cuestión y la brecha que es difícil cerrar.

Sería un objetivo interesante saltar esa brecha o ponerle un puente temporal, como bien indica el autor, realizar narrativas históricas sin perder el alma intelectual. Con estas palabras el propio Rosenstone se pone momentáneamente en un plano superior como historiador frente al medio audiovisual como vehículo transmisor de la Historia, ¿es quizás el libro el medio idóneo para tal fin?

Una corriente tradicional defendida por Ian Jarvie defiende la imposibilidad de que la pantalla consiga un discurso serio lejos de la mera descripción de hechos, no puede conseguir una carga profunda de información ya que la narración va a una velocidad que no permite la reflexión que podría proporcionar un debate entre historiadores, o la lectura de esa historia. Es decir, que una película histórica con la información histórica que ofrece, se puede tomar como una representación, un disfraz de la verdadera historia, de su veracidad. Una escena de una película ¿a cuántas páginas de un libro puede equipararse?, y en tal caso, ¿cuánta autenticidad tiene esa toma respecto a la información fidedigna que proporciona?

En este caso el “abismo” de separación audiovisual respecto a la historia tiene unos límites muy amplios ya que al no admitirse la autenticidad de lo visionado en pantalla es imposible transmitir la Historia al público, pero tal como R.J. Raack propone, la historia audiovisual multiplica las posibilidades de información, y por eso mismo, hay que llevarla al cine ya que por sus características propias, esto es, el montaje, puede dar una dinamización a todo el complejo mundo de las vivencias históricas y traerlas al presente, el “abismo” se cierra.

Estas dos opiniones opuestas son un ejercicio útil de cómo se puede entender y dar a entender la Historia, del mismo modo que existen debates entre expertos que pueden hacer progresar la disciplina histórica. Es plausible pues que estos debates añadan a ese progreso todas las herramientas posibles en ese avance, que haría que la historia se acomodase a los nuevos tiempos, en realidad, las imágenes en movimiento no deberían ser excluyentes. Del mismo modo que se reconstruyen maquinarias medievales o renacentistas para investigar su funcionamiento y utilidad teniéndolas presentes y pudiendo tocarlas, recrear incluso estrictamente una situación, una escena, una localización, debería ser una herramienta igual de útil a la hora de investigar la historia del mismo modo que un párrafo descriptivo puede introducirnos en situaciones y vivencias.

Tanto en movimiento como de manera estática, la historia necesita un transmisor, un traductor que proporcione la información a su receptor, sea lector o público, la interpretación que distintos historiadores puedan hacer de un mismo evento, tendrá puntos que o bien difieran o bien se amplíen.

La descripción de lo que ocurre en una trinchera de un campo de batalla puede ser igual de válido narrado a lo largo de tres páginas que trasladado a la pantalla, siempre y cuando se mantenga el mismo anonimato de los personajes que en el libro, en el caso de que los soldados no tengan nombre, al contrario, si se da nombre a personajes inexistentes estaríamos en el mismo caso que con el inspector de tren de “*Gandhi*”^[4], no llegó a existir en su autobiografía pero da significado al hecho vivido. Sería una licencia útil que invita o facilita a entender, acercar al público un hecho, una figuración o fantasía lícita, que salva hechos para los que quizás no existe una explicación objetiva, la misma licencia que un profesor puede usar a la hora de contar una circunstancia poco

concreta a su alumnado y que podría ayudar a entender la parte y el todo de un acontecimiento.

El propio cine ha dado muestra de la problemática de la adaptación histórica veraz o académica a la que se enfrentan los historiadores una vez que su obra es filmada. En la película *“Dulce libertad”* de 1986, un historiador que ha escrito un libro sobre la Revolución Americana va a sufrir que su obra se adapte para una película, que además se va a rodar en el mismo lugar de los hechos. El conflicto del historiador se va a dar cuando se dé cuenta que el director de la misma no tiene interés alguno en los datos históricos sino en el dato comercial, y dar al público lo que realmente le interesa: ataques a la autoridad, desnudos y batallas.^[5] A pesar de ser una comedia, la película refleja el drama que cualquier investigador puede llegar a sufrir cuando su obra se adapta al cine, drama que en este caso se vuelve cómico.

Michael Burgess wrote a book about
the American Revolution.

Now, Hollywood's come to his town
to make a movie of it - Plunging him into
a summer of madness.

SWEET LIBERTY



A MARTIN BREGMAN Production

Starring ALAN ALDA MICHAEL CAINE MICHELLE PFEIFFER BOB HOSKINS
LISE HILBOLDT and LILLIAN GISH as Mrs. Burgess "SWEET LIBERTY" Music by BRUCE BROUGHTON
Director of Photography FRANK TIDY, BSC Executive Producer LOUIS A. STROLLER Produced by MARTIN BREGMAN

Written and
Directed by ALAN ALDA

A UNIVERSAL PICTURE
© 1989 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.

PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED
SOME MATERIAL MAY NOT BE SUITABLE FOR CHILDREN

Cartel de *Dulce Libertad* (1986). Universal Pictures

Sin embargo la aceptación que tiene el documental como transmisor “serio” de la historia, es bastante extendida. El documental que por su propia definición en la RAE: “Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: *Que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad*”, trata precisamente de la realidad, o en principio eso es lo que aparenta, objetivamente modifica esa realidad documentada para acomodarla a lo que se quiere contar.

A pesar de esto, el documental tiene un estatus académico, estatus como posible instrumento de investigación válido, que no conoce generalmente el cine histórico. Esta consideración de veracidad por la propia naturaleza del medio fílmico no puede ser estrictamente asimilada a la capacidad objetiva de un texto escrito, si además se tiene en cuenta que un texto puede ser objeto de revisión o discrepancia, el documental como tal es otra herramienta de investigación, que a su vez es producto de una investigación.

Es muy interesante la reflexión que Rosenstone hace respecto a las convenciones de género y lenguaje tanto del documental como de la obra escrita estableciendo paralelismos entre ambas y a la vez desmontado quizás el mito de la validez de la narración escrita por encima de la visual, tanto una como otra quedan a merced de quien las narra.[\[6\]](#)

La narración textual o visual es en realidad una ficción interpretativa, no existe una verdad absoluta en cuanto a la explicación de hechos pasados, en una constante traducción, interpretación, traslación y narración de hechos pretéritos que están basados en fuentes, y estas fuentes tanto orales como escritas ya desde su nacimiento son interpretadas y a través del tiempo comparadas, lo que vuelve a llevarnos lógicamente a otra interpretación.

Recopilar una serie de testimonios implica darles forma para poder narrarlos, y ahí entra la figura del investigador o del historiador, en base a sus conocimientos tiene que crear una ficción verbal para dar a conocer estos testimonios, si a esta ficción verbal se le añaden imágenes se está recomponiendo esta primera ficción dándole una forma visual que puede seguir el camino del modo en que está escrito o cambiar este sentido reestructurando la narración.

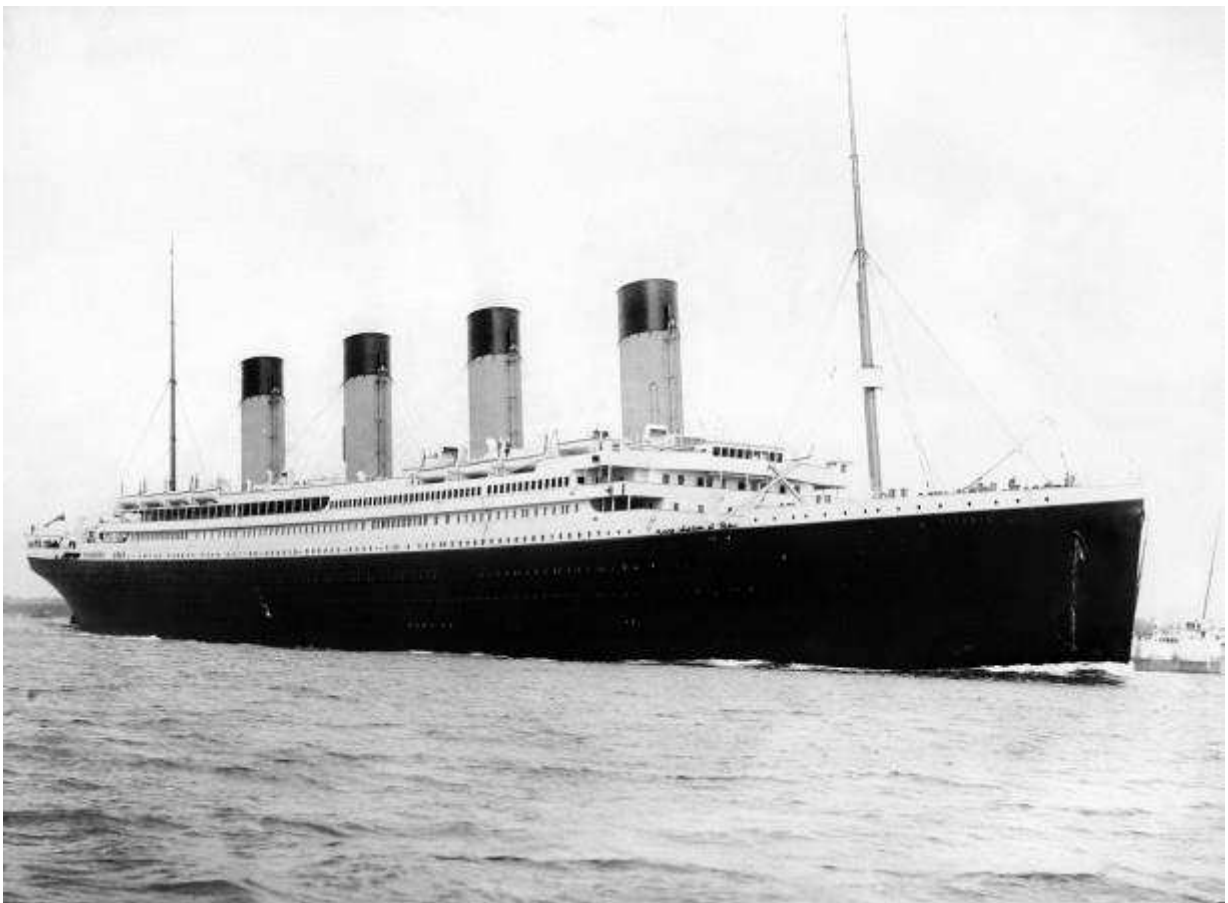
Esta reestructuración de la narración que afecta al cine histórico cuando provee a un personaje de voz y cara, ocurre también en el documental recreado, ese documental para masas normalmente televisado que se ayuda de la teatralización de actores para dar “cuerpo” a personajes históricos e incluso a anónimos y se sirve de un hilo conductor con una voz en off que narra los acontecimientos. Ficción verbal y ficción interpretativa de la historia que recrea hechos concretos ayudando al espectador a comprender determinados hechos o circunstancias a la vez que los ve representados en pantalla.

Este híbrido entre documental estricto y película histórica, asume más una vertiente didáctica e instructiva en cuanto a que escenifica momentos y no testimonializa como podría hacerlo el verdadero protagonista de la historia, testigos presenciales o supervivientes de alguna circunstancia narrada. El alcance especulativo que puede llegar

a tener la recreación actoral no se subsume a la carga intelectual del texto escrito aunque sea una forma de narración visual no desdeñable del todo en ciertas circunstancias.

El montaje del documental crea una narración ideada. Si se toman imágenes reales de un acontecimiento y se acompañan de una declaración real del protagonista de ese hecho, no poder proporcionar todas las imágenes por imposibilidad física o de soporte a lo que cuenta la persona protagonista de esas circunstancias, da como resultado una historia de la historia vivida, en ocasiones sesgada dependiendo de la interpretación de los hechos y del mensaje ideológico que se quiera transmitir y en otras será una simple exposición de hechos.

Tomando como ejemplo el hundimiento del Titanic, una tragedia que se ha convertido en cuasi mítica, tenemos testimonios de los supervivientes, imágenes anteriores y posteriores pero ninguna de la propia tragedia ocurrida, por lo que la historia narrada se hará en base a los relatos de los que salvaron su vida, acompañada de recreaciones y montaje de imágenes para potenciar esa narración histórica. Otra tragedia, como la de 11-S, retransmitida en directo, podrá escribir su historia gracias a imágenes continuas del atentado que sí que existen y a testimonios reales de quienes vivieron el acontecimiento.



El Titanic saliendo de Southampton el 10 de abril de 1912

En este caso de los atentados de las Torres Gemelas, se puede narrar la historia de la tragedia de manera expositiva, las palabras de supervivientes se apoyan literalmente en imágenes pero, y debido precisamente a las características de este atentado, posteriores investigaciones han descubierto toda una subtrama conspiratoria que también se

acompañaría de esas mismas imágenes televisadas, donde se intenta probar que lo que vimos en su momento no es realmente lo que en realidad se quiso vender a un público impactado, que había algo más.

Las manifestaciones y hechos ocurridos en el Mayo del 68 francés de las que existe todo un recorrido gráfico también se apoyan en testimonios tanto orales como escritos que produjo la revolución estudiantil, en este caso los hechos políticos y sociológicos son interpretativos dependiendo de la orientación que se quiera dar de las revueltas, ¿es más verídica una interpretación liberal del hecho o una conservadora?, ¿es posible establecer una verdad objetiva de aquel año mayo de 1968 a nivel global-internacional?, ¿es debatible lo que ocurrió o solo tiene una sola interpretación?.

El enfoque que se da a un documental –también en cine- ¿debe salirse del circuito comercial para ser más veraz?, si tomamos las bases del *cinema verité* a la hora de realizar una narrativa histórica, podemos caer en el error muchas veces cometido de que lo que estamos viendo es más cierto y más científico que una forma de narración clásica o estilo Hollywood, ¿es la forma de narrar o lo que nos narran?, ¿es más creíble un documental realizado por el polémico Oliver Stone que por Francisco Adrianzén[7]?

Transgredir con la imagen narrada no es un seguro que nos garantice que la historia narrada sea la veraz. Quizás y por esta transgresión, el sesgo, del tipo que sea, siempre va a estar presente, salirse del circuito habitual e incluirse en el minoritario no asegura una credibilidad mayor y que la veracidad narrada sea más rigurosa o científicamente correcta respecto al sentimiento académico, simplemente hay que valorar otra forma narrativa de historia que sirva para sumar opciones al estudio de la misma.

El medio audiovisual debería ya, en los tiempos que corren ser despojado de la etiqueta de entretenimiento simple para ser admitido como una herramienta útil en la investigación histórica, eliminar prejuicios respecto a lo que no sea categóricamente una fuente tradicional de investigación histórica, utilizar la imagen, puesto que la imagen ha acompañado a la historia desde su inicio y como tal merece un puesto científico, para que de esta forma y como apunta Rosenstone los historiadores se pregunten por nuevas formas de representación histórica en sus diversos soportes y que esto ayude a la reflexión.[8]

Esta aceptación que la imagen y lo visual rompa en cierto modo con la forma de historia que desde su origen como categoría científica ha ido evolucionando y que como tal es producto de la historia que vivimos, no debe apartarnos de las otras muchas formas de historia que desde la antropología se han apuntado y que son tan equiparables a la tradicional y etnocéntrica, como aceptable el uso de la historia en imágenes. De este modo un uso multidisciplinar de diversos tipos de fuentes, activos artísticos y culturales pueden ayudar a plantear no solo diversos interrogantes sino ampliar el espectro de la investigación histórica.

Como ya apuntó Krakauer en sus estudios donde llegó a la conclusión de que las películas reflejaban las circunstancias políticas y sociales de un país de manera más fehaciente que por cualquier otro medio[9], al medio cinematográfico por su propia edad centenaria, le ha llegado el momento de ser utilizado como una fuente más de las circunstancias propias del acontecer histórico o social de un país. Tomando el s. XX norteamericano y por ende a sus presidentes, podemos ver los cambios sociales y

políticos que vivía el país a lo largo de las presidencias que iban unidos con conflictos en el propio país y en el resto del mundo, desde las producciones hechas en la época del New Deal, las del periodo de Richard Nixon, pasando por las realizadas durante la era Reagan. Así mismo en España las películas o documentales de la época de la Transición, son un testimonio equiparable al medio escrito de los acontecimientos políticos, económicos y sociales del país y una fuente testimonial en imágenes que confirma las tesis de Krakauer.

Imagen de portada: Memorial por las víctimas del 11 de Septiembre de 2001, [Magnus Manske](#)

Para saber más...

- DE PABLO, Santiago.: *Introducción. Cine e Historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma?*, Historia Contemporánea, Nº 22, 2001, pág. 9-28
- FERRO, Mark.: *Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine*, Film Historia, Vol. I, Nº 1, 1991 pág. 3-12
- MARZORATI, Zulema.: *El cine y la construcción de la memoria histórica*, Reflexión académica en Diseño & comunicación, Año IX, Vol. 10, Argentina 2008 pág. 42-55
- ROSENSTONE, Robert. A.: *La historia en imágenes/la historia en palabras*, Istor, Nº 20, 2005, pág. 91-108

[1] FERRO, M.: *Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine*, Film Historia, Vol. I, Nº 1, 1991. Pág. 2

[2] DE PABLO, S.: *Introducción. Cine e Historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma?*, en Historia contemporánea, 22, 2001, pág. 12

[3] ROSENSTONE, Robert. A.: *La historia en imágenes/la historia en palabras*, Istor, Nº 20, 2005, pág. 93

[4] ROSENSTONE, R.: op cit., p, 102

[5] [Ficha de Dulce Libertad en Fotogramas](#)

[6] ROSENSTONE, R.: op cit., p, 102

[7] Cineasta peruano perteneciente al movimiento Nuevo Cine Latinoamericano

[8] ROSENSTONE, R.: op cit., p. 107

[9] MARZORATI, Z.: *El cine y la construcción de la memoria histórica*. Reflexión Académica en Diseño & comunicación, Año IX, Vol. 10, Argentina, 2008, p. 44

**¿CÓMO CITAR ESTE
ARTÍCULO?**

MONTIEL ÁLVAREZ,

TERESA: «*Historia en imágenes e Historia en palabras*». Publicado el 27 de junio de 2015 en **Mito | Revista Cultural**, nº.22 – URL:

<http://revistamito.com/historia-en-imagenes-e-historia-en-palabras/>

[CineCineastaDulce libertad \(1986\)EscritorHistoriaHistoriadorIan JarvieImagenJon KrakauerLetrasMarco FerroPantallaRobert A. RosenstoneRobert Rosenstone](#)

Teresa Montiel Álvarez

Graduada en Historia del Arte (UNED), actualmente Máster en métodos y técnicas avanzadas de investigación Histórica, Artística y Geográfica (UNED) y especializada en la Rama de Imagen y Restauración (ESDIR). Historiadora, investigadora y fotógrafa, con especial interés en la iconografía, la imagen, movimientos artísticos del S. XIX, cine, sobre el que se basará su tesis doctoral y el jazz clásico especialidad musical de la que fue guionista y documentalista en el programa de radio “Jazz en Punto”.