

## INTRODUCCIÓN. CINE E HISTORIA: ¿LA GRAN ILUSIÓN O LA AMENAZA FANTASMA?

---

Santiago de Pablo

Departamento de Historia Contemporánea  
Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

En la actualidad, cuando el cine ha superado ya los cien años de existencia, nadie duda de su influencia en la sociedad contemporánea. Sin embargo, en 1895 — año de la primera proyección pública del cinematógrafo de los hermanos Lumière en París— nadie podía prever que lo que comenzó siendo una mera curiosidad, un fenómeno científico o una simple barraca de feria terminara convirtiéndose en un arte, un espectáculo de masas, un medio de comunicación social y una gran industria, cuya incidencia sobre la historia reciente es patente. La complejidad del fenómeno cinematográfico y de sus múltiples facetas condujo a diversas formas de acercamiento al cine desde las ciencias sociales y el mundo académico. El cine podía y puede ser estudiado como arte, producto cultural, medio de comunicación, sector económico, etc. y por tanto podía ser abordado desde la historia del arte, la literatura, la sociología, las ciencias políticas, la economía, las ciencias de la comunicación y por supuesto la historia, cuya contradictoria relación con el cine bien puede expresarse contraponiendo los títulos de dos películas de épocas y estilos muy diferentes: *La gran ilusión* (1937), de Jean Renoir, y *La amenaza fantasma* (1999), de George Lucas. En efecto, mientras algunos historiadores se acercan al cine con la ilusión de que éste aporte un soplo de aire fresco a nuestra disciplina, para otros no sería más que un fantasma que amenaza los dominios de la ciencia histórica, haciendo que el gran público se conforme con historietas más o menos espectaculares, en vez de con la Historia con mayúsculas.

## 1. Evolución historiográfica

La historia del cine fue, lógicamente, el primer punto de contacto entre cine e historia. Esta historia —enmarcada en la historia tradicional que era habitual a principios del siglo XX— fue desde su inicio excesivamente erudita y centrada en la mera narración o descripción de cineastas y películas. Además, la historia del cine estaba muchas veces en manos de aficionados, pues no existía una disciplina universitaria en la que enmarcar el cine y los historiadores del arte no lo consideraban todavía como un arte susceptible de ser analizado como la pintura, la escultura o la arquitectura. Este tipo de historia del cine hecha por *francotiradores* se multiplicó por el atractivo popular que suponía el cine en el conjunto de la sociedad de masas, pero la tentación de aislar las películas de la sociedad que las producía y las recibía, cuando no de quedarse en la mera anécdota o en la promoción del naciente *star-system* no hizo más que confirmar el carácter poco serio y por tanto extracadémico del cine<sup>1</sup>. Es cierto que la historia del arte pronto comenzó a mostrar más interés por el cine, pero el hecho de que sólo prestara atención a las películas de mayor calado artístico hizo que esta historia se convirtiera pronto —en palabras de M. Lagny<sup>2</sup>— en una especie de *panteón* de obras maestras, de la que quedaban excluidas como objeto de estudio aquéllas que no habían alcanzado esa condición, aunque hubieran sido las más vistas por el público. Desde entonces, la historia del arte primero y el periodismo y la comunicación audiovisual después han dedicado atención especial al mundo del cine y a su historia, con avances significativos en las últimas décadas, en especial desde 1970, fecha en que L. Alonso enmarca el paso de las tres primeras edades de la historiografía cinematográfica (biógrafos primitivos, cronistas antiguos y eruditos clásicos) a la etapa de los académicos modernos.

---

<sup>1</sup> Esta tradición de historia anecdótica y de localismos meramente descriptivos sigue presente en la actualidad —a pesar del extraordinario progreso de la historiografía académica cinematográfica—, debido a la popularidad del cine y a las posibilidades de venta de libros *ligeros* sobre el fenómeno cinematográfico, cuando no por la necesidad de instituciones (mayoritariamente, aunque no sólo, locales) de promover productos editoriales que resalten la presencia del cine en su ámbito territorial, a veces coincidiendo con aniversarios de eventos o de cineastas, en las que —junto a productos de gran calidad— aparecen obras meramente coyunturales. Todo ello hace que el número de eruditos locales o de escritores de anecdotarios profusamente ilustrados siga siendo comparativamente mayor que en el ámbito de la historiografía general.

<sup>2</sup> M. LAGNY: *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, 1997, pp. 142-147. Cfr. R. C. ALLEN y D. GOMERY: *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, 1995, pp. 102-108.

Sin embargo, la historiografía del cine se ha encontrado con obstáculos que no han afectado —al menos con la misma intensidad— a otras ramas de la historiografía, como son la juventud de la historia del cine como campo disciplinar propio, el fenómeno de la *cinéfilia* y la absoluta cotidianeidad del cine<sup>3</sup>. Además, el hecho de que la mayor parte de los autores especialistas en historia del cine carecieran de formación de historiadores ha provocado hasta fechas bien recientes fenómenos significativos, cuando no paradójicos, en la historia del cine y en casi cualquier historia que se precie de tal, como la escasa atención de muchos historiadores del cine a los archivos, la repetición acrítica de lo dicho por historiadores anteriores, sin confirmarlo en las fuentes directas, etc.<sup>4</sup>

Mientras tanto, la historiografía académica generalista seguía sin considerar como territorio propio algo que escapaba de los dominios clásicos de la historia de entonces y que además era demasiado *contemporáneo* y seguía siendo considerado poco *serio*, en relación con otras artes o productos culturales de más tradición. La situación comenzó a cambiar después de la Segunda Guerra Mundial, coincidiendo con la renovación historiográfica general de la época, que trajo consigo —en fases consecutivas— la aproximación entre la historia y otras ciencias sociales (en especial la sociología y la psicología social) y la ampliación de los objetos de estudio de la historia por la tercera generación de *Annales*. El primero que rompió con la historia del cine anterior fue el alemán S. Kracauer, que en 1947 publicó *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*<sup>5</sup>. Se trataba de un estudio sobre el cine producido durante la República de Weimar, que —según Kracauer— «anticipó» la llegada al poder del nacional-socialismo, pues en él se ponía al descubierto —aunque fuera inconscientemente— la psicología colectiva del pueblo alemán. Los cambios en la estética y en la temática de los filmes alemanes entre 1918 y 1933 reflejaban la evolución de la mentalidad colectiva de la nación. Para Kracauer, las películas producidas en un país reflejan su mentalidad de forma más clara que otras manifestaciones artísticas o culturales, porque son una

---

<sup>3</sup> Cfr. L. ALONSO: *El extraño caso de la historia universal del cine*, Valencia, 1999, pp. 17-22.

<sup>4</sup> El *affaire* de la discusión sobre la primera película realizada por un español, llegando a celebrarse una conmemoración oficial del centenario de una película mal fechada, pero que nadie se había molestado en comprobar, es significativo (cfr. J. LETAMENDI y J. C. SEGUIN: *La cuna fantasma del cine español*, Barcelona, 1998).

<sup>5</sup> Cfr. S. KRACAUER: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, 1961 y Barcelona, 1985.

obra colectiva, mucho más que individual y porque el cine es un arte para las masas, lo que permite acercarse con exactitud al «clima mental». Con el paso del tiempo, este libro ha sido objeto de importantes críticas, sobre todo por su esquematismo (¿es posible hablar de una psicología colectiva? ¿por qué Kracauer escoge para su estudio determinadas películas y deja de lado otras? ¿la experiencia posterior a la Segunda Guerra Mundial no le hacía reinterpretar de modo diferente el significado de los filmes anteriores a 1933?), pero no cabe duda de que constituye un hito fundamental en las relaciones entre el cine y la historia, al ser un acercamiento muy diferente al realizado hasta entonces, abriendo la posibilidad de una suerte de historia social del cine<sup>6</sup>.

El siguiente paso se produjo dentro de la escuela de *Annales*, y en concreto fue obra del que fue coeditor de esta revista, M. Ferro, que en 1965 publicó el primer artículo que la prestigiosa revista francesa dedicaba al cine (se trataba de un estudio sobre la relación entre la Primera Guerra Mundial y el cine<sup>7</sup>) y que —sumado a otros artículos publicados posteriormente— convirtió a Ferro en el gran pionero en la utilización del cine como fuente histórica y como medio didáctico para la enseñanza de la historia. La apuesta de Ferro por el cine se produjo no sin reticencias y dificultades. Él mismo cuenta cómo algunos prestigiosos historiadores franceses —como F. Braudel o P. Renouvin— le habían desanimado anteriormente de insistir en sus tesis y le había aconsejado que no insistiera en la utilización del cine («Interesante, pero mejor que no lo comente mucho»), en un momento en que parecía que no había más historia que la cuantitativa<sup>8</sup>. Para Ferro, el cine no *refleja* la realidad, sino que la *revela*, a veces de forma indirecta, superando e incluso traicionando la voluntad de sus autores, por lo que es tan importante lo que se dice como lo que se oculta en las películas. El cine —y no sólo el cine documental, sino particularmente el de ficción— siempre tiene un valor como documento, pues abre vías de análisis que es imposible abordar por otro tipo de documentos<sup>9</sup>. Es significativo que fuera preci-

<sup>6</sup> Cfr. R. C. ALLEN y D. GOMERY: *Teoría y práctica de la historia del cine*, cit., pp. 207-216.

<sup>7</sup> Cfr. M. FERRO: «Histoire et Cinéma: l'expérience de La Grande Guerre», *Annales. ESC*, 1965, 20, pp. 327-333.

<sup>8</sup> Cfr. M. FERRO: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, 1995, p. 15.

<sup>9</sup> Ferro tiene la particularidad de haber sido a la vez historiador, director de programas de televisión sobre cine e historia, asesor histórico y realizador cinematográfico. Sus artículos más importantes han sido editados conjuntamente en M. FERRO: *Historia contemporánea y cine*, cit. (La primera edición española se publicó con el título de *Cine e Historia*, Barcelona, 1985). Cfr. también id.: *Analyse de films, analyse de Sociétés. Une source*

samente la revista *Annales* —con su propuesta de apertura de la historia hacia otras áreas sociales— la que diera cabida al cine en sus investigaciones históricas, puesto que podía suponer una forma distinta de superar la historia *evenemencial* y de alcanzar una suerte de historia total. Unas palabras del director cinematográfico R. Rosellini en 1963 recordaban la historiografía dominante en esta época, frente a la historia tradicional, al afirmar que «la historia, a través de la enseñanza audiovisual, puede moverse en su terreno y no volatizarse en fechas y nombres. Puede abandonar el cuadro historia-batalla para constituirse en sus dominantes socio-económicas-políticas. Puede construir no en la vertiente de la fantasía, sino en la de la ciencia histórica: climas, costumbres, ambientes, hombres... que tuvieron relieve histórico y promovieron los avances sociales que hoy vivimos»<sup>10</sup>. En este sentido, sí es cierto que una película de ficción histórica puede convertirse en una historia total, pues en la pantalla no es posible deslindar los campos, como sucede con la historia escrita, sino que economía, sociedad, política, vida cotidiana, guerra, relaciones de género, clases sociales, etc., aparecen conjuntamente ante nuestros ojos.

A partir de la iniciativa de Ferro, otros investigadores siguieron este camino, destacando en Francia Marcel Oms y el Instituto Jean Vigo, de Perpignan (con su revista *Les Cahiers de la Cinemateque*) y sobre todo Pierre Sorlin, catedrático de sociología de los medios audiovisuales en la Sorbona, que amplía el campo de atención de Ferro, analizando —no tanto desde el punto de vista psicológico de Kracauer, sino desde una perspectiva social— la relación entre las ideologías y mentalidades existentes en cada época y las películas producidas en cada país. Para Sorlin —que ha aplicado su modelo de análisis a los cines de los principales países europeos de la segunda posguerra mundial—, las películas están íntimamente penetradas por las preocupaciones, tendencias y aspiraciones de su época<sup>11</sup>. Esta línea de investigación se trasladó también a Gran Bretaña (sobre todo a Oxford, donde destacan los profesores K. Short, fundador de la revista *Historical Journal*

---

*nouvelle pour l'Histoire*, París, 1975 y F. GARÇON: *Cinéma et Histoire (autour du Marc Ferro)*, París, 1992.

<sup>10</sup> Citado en J. M. CAPARRÓS: *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid, 1997, p. 20.

<sup>11</sup> Cfr. P. SORLIN: *Sociologie du Cinéma*, París, 1977; id.: *The Film in History*, Oxford, 1980; id.: *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, 1996 e id.: *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Turín, 1999.

of Film, Radio and Television, A. Aldgate y P. Smith), Holanda, Italia, etc. En los Estados Unidos —donde se edita la revista especializada *Film and History*— el iniciador de este acercamiento entre el cine y la historia fue M. Jackson, uno de los creadores del *Historians Film Committee*, al que se sumaron otros investigadores como I. C. Jarvie y —más recientemente— R. Rosenstone. En la actualidad, las más prestigiosas revistas académicas norteamericanas de historia incluyen comentarios de películas históricas (la *American Historical Review*, por ejemplo, tiene una sección fija de «Films Reviews»), algo que hubiera sido completamente impensable hace treinta años. En Latinoamérica, han aparecido algunos focos de este tipo de estudios en Brasil y Argentina<sup>12</sup>.

En España, las diversas corrientes internacionales en torno a la relación entre cine e historia se han ido introduciendo, con cierto retraso respecto a otros países, en parte siguiendo el retraso tradicional de la historiografía española y en parte por la resistencia de ciertos ámbitos académicos a admitir la inclusión del cine en la historia general. Tras los primeros acercamientos de J. Romaguera, E. Riambau y J. E. Monterde, los investigadores más destacados han sido A. L. Hueso (de la Universidad de Santiago de Compostela) —pionero en el estudio de las relaciones entre cine e historia en nuestro país— y J. M. Caparrós Lera (Universidad de Barcelona)<sup>13</sup>. Este último fue el creador del Centro de Investigaciones Film-Historia —adscrito recientemente al Parque Científico de la Universidad de Barcelona— y de la revista *Film-Historia*, única publicada en España dedicada no a la historia del cine, sino específicamente a las relaciones entre cine e historia. La asignatura de Historia Contemporánea y Cine ha sido incluida en los planes de estudio de diversas universidades españolas (entre ellas la Universidad del País Vasco) y en los últimos años se han multiplicado las publicaciones, encuentros y congresos, en relación con la historia y el cine<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Un buen resumen de la evolución de las relaciones entre historiografía y cine en J. M. CAPARRÓS: *La guerra de Vietnam. Entre la historia y el cine*, Barcelona, 1998, pp. 8-16 y VV. AA.: «Relaciones Historia y cine. Historia contextual del cine», *Anthropos*, 1997, 175.

<sup>13</sup> Cfr. J. ROMAGUERA y E. RIAMBAU (eds.): *La Historia y el Cine*, Barcelona, 1983; J. E. MONTERDE: *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, 1986; A. L. HUESO: *El cine y la historia del siglo XX*, Santiago de Compostela, 1983; id.: *El cine y el siglo XX*, Barcelona, 1998 y J. M. CAPARRÓS: *100 películas sobre historia contemporánea*, cit.

<sup>14</sup> Sobre el desarrollo de las relaciones entre la historia y el cine en España, cfr. J. M. CAPARRÓS: «Relaciones Historia-Cine en el contexto español», en A. YRAOLA (ed.): *Historia contemporánea de España y cine*, Madrid, 1997, pp. 11-26.

## 2. El cine y la sociedad y la historia vista por el cine

Dentro de la compleja relación entre historia y cine, con el paso del tiempo se ha ido ampliando el elenco de posibles acercamientos. Inicialmente, el cine fue visto sobre todo como un medio didáctico práctico para la enseñanza de la historia<sup>15</sup>. Esta vertiente —aun siendo denostada por algunos docentes— no planteaba grandes cuestiones a la historiografía tradicional, puesto que el cine era sólo un complemento en imágenes a una columna vertebral que seguía estando formada por la historia escrita y se trataba sólo de ilustrar con imágenes los contenidos ya explicados por el profesor. Un segundo acercamiento fue la posibilidad de convertir al cine en una fuente para la historia. La puesta en cuestión del documento escrito como única fuente fiable de la historia dejaba el campo libre a que el cine —junto a la historia oral, las fuentes iconográficas, etc.— completara los datos aportados por las fuentes escritas. Sin embargo, este aspecto se centraba al principio mayoritariamente en los documentales o noticiarios de la época, que sí eran considerados una fuente fiable, frente al cine argumental, que al ser ficción quedaba fuera de los territorios del historiador. Así, hoy nadie discute que el cine documental puede ser una fuente básica para el análisis de determinados aspectos de la historia que habitualmente quedan ocultos a otras fuentes, como sucede en el campo de la historia de la vida cotidiana<sup>16</sup>. Sin embargo, el documental y el noticiario cinematográfico precisan —como toda fuente histórica— una crítica previa, que nos sirva para comprobar su grado de autenticidad y veracidad, pues es cierto que la imagen documental puede *engañar* al historiador con mucha mayor facilidad que un documento escrito, hasta el punto de que los límites entre ficción y documental —sin caer en tesis hiperrelativistas en boga— son a veces muy difíciles de definir<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. J. C. FLORES: *El cine, otro medio didáctico*, Madrid, 1982; J. E. MONTERDE: *Cine, historia y enseñanza*, cit.; J. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN: *Cine e historia en el aula*, Madrid, 1989; A. SALVADOR: *Cine, literatura e historia*, Madrid, 1997, en especial pp. 17-66; F. MASALA (ed.): *Cinema e insegnamento della storia*, Cagliari, 1988 y M. DIANA y M. RAGA: *Cinema e storia: insegnare la storia con gli audiovisivi*, Brescia, 2000.

<sup>16</sup> Bien es cierto que la fotografía ha sido propuesta por algunos autores como fuente básica en este tipo de estudios (Cfr. M. P. DÍAZ BARRADO (coord.): «Imagen e historia», *Ayer*, 1996, 24, donde sólo hay un artículo dedicado al cine). Pero, aun reconociendo la virtualidad de la imagen fotográfica y su complementariedad con el cine, nos parece que éste puede aportar, con el movimiento, más posibilidades de reconstrucción y acercamiento a los ambientes sociales.

<sup>17</sup> Cfr. E. BARNOUW: *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, 1996; B. NICHOLS: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelo-

El gran salto de las relaciones entre cine e historia fue la aceptación del cine argumental como fuente para la historia y como una forma distinta de relato histórico, dando lugar a dos acercamientos, a veces entremezclados: la lectura histórica del filme y la lectura fílmica de la historia. Como afirma V. Camporesi, «especial atención se ha dedicado al análisis de dos grandes cuestiones, efectivamente muy espinosas, y que, gracias precisamente a la bien visible existencia del trabajo acumulado, podríamos resumir bajo los epígrafes *cine y sociedad y la historia y las películas históricas*. En ambos casos, el problema que se ha querido analizar gira alrededor de las complicadas relaciones imágenes-realidad: hasta qué punto, porqué y cómo no podemos hablar ya de las películas como reflejo de la sociedad; y qué líneas de contacto es posible detectar entre la representación cinematográfica de los acontecimientos del pasado y la historia como disciplina con un estatuto científico no menos riguroso por ser históricamente determinado»<sup>18</sup>.

En efecto, una vez admitido el terreno del cine argumental como parte de la historia académica, las diversas teorías sobre la relación entre cine e historia terminan diferenciándose en dos grandes sectores: el estudio de las películas *históricas* —término que no es aceptado como género cinematográfico concreto por la historiografía especializada, puesto que todas las películas son *históricas*, se enmarcan dentro de unas coordenadas temporales determinadas— y la relación entre cine y sociedad. Este último —cuyo origen estaría ya, aunque con una perspectiva distinta, en la obra de Kracauer, con seguidores como G. Huaco o P. Monaco<sup>19</sup>— ha sido el abordado básicamente por Sorlin, para quien las películas nos hablan más de la sociedad que produce y a la que se dirigen los filmes que del pasado a que se refieren, línea en la que han trabajado otros autores, como V. Camporesi<sup>20</sup>. Sorlin se interroga sobre la forma en que las principales naciones europeas han ex-

---

na, 1997; J. MAQUA: *El docudrama. Fronteras de la ficción*, Madrid, 1992 y M. A. PAZ y J. MONTERO: *Creando la realidad. El cine informativo, 1895-1945*, Barcelona, 1999.

<sup>18</sup> V. CAMPORESI: «Ya son hechos muy lejanos y es muy difícil recordarlos: *La caza* (C. Saura, 1965) y la memoria cinematográfica de la Guerra Civil durante el franquismo», en S. DE PABLO (ed.): *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro. El franquismo*, Bilbao, 2000, p. 98. Cfr. también P. SORLIN: *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, cit.

<sup>19</sup> Cfr. G. HUACO: *Sociology of Filme Art*, Nueva York, 1965 y P. MONACO: *Cinema and Society*, Nueva York, 1976.

<sup>20</sup> Cfr. V. CAMPORESI: *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*, Madrid, 1993. La propia autora anuncia en la introducción a su libro cómo, más «que de películas, se habla de sus contextos, de política, de cultura y de consumo cinematográfico» (p. 14).



presado su identidad y su individualidad a través de las películas. En este terreno, T. Bywater y T. Sobchack han señalado tres grandes líneas de investigación en torno a las relaciones entre cine y sociedad: los efectos del cine sobre las actitudes y el comportamiento de los espectadores, la consideración del cine como reflejo de una identidad colectiva y el estudio sociológico de la propia industria cinematográfica<sup>21</sup>. Se enmarcan aquí estudios muy diversos, en los que la historiografía cinematográfica está avanzando, como la historia social de la exhibición cinematográfica, la recepción de las películas por el público<sup>22</sup>, su influencia en las modas y mentalidades, en la conformación de la memoria histórica<sup>23</sup>, en la formación de las identidades y en el imaginario colectivo. No obstante, este tipo de estudios se encuentra con la dificultad —quizá el aspecto más conflictivo del cine como medio de comunicación social— de establecer una relación causal entre las películas y las actitudes colectivas<sup>24</sup>. En este tipo de análisis, no hay que fijarse tanto en el rigor de la reconstitución del pasado, sino en cómo ven ese pasado los cineastas, influidos por los cambios sociales, políticos y económicos que tienen lugar en el momento en que se producen esos filmes y cómo ello influye a su vez en la sociedad. Así, resultan de especial interés los estudios de A. L. Hueso, demostrando que el cine no ha evolucionado de manera autónoma o aislada de su entorno a lo largo del siglo xx. De ahí que trate de integrar en su análisis los diversos elementos (estéticos, económicos, literarios, políticos, sociales, etc.) que conforman la evolución del cine en relación con la sociedad contemporánea: las técnicas cinematográficas, los condicionamientos sociales, la relación del

<sup>21</sup> Cfr. T. BYWATER y T. SOBCHACK: *Introduction to Filme Criticism: Major approaches to Narrative Filme*, Nueva York, 1989.

<sup>22</sup> Cfr. J. STEIGER: *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, 1992. Vid. también M. LAGNY: *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, cit., pp. 216-222.

<sup>23</sup> Cfr. por ejemplo, J. CUESTA (coord.): «Memoria e historia», *Ayer*, 1998, 32 y D. PÁEZ et al. (eds.): *Memorias colectivas de procesos culturales y políticos*, Bilbao, 1998. Un ejemplo reciente de cómo el cine interfiere en la memoria histórica fue la polémica mediática e historiográfica en torno a dos filmes sobre la Guerra Civil española: *Tierra y Libertad* (1995) de Ken Loach y *Libertarias* (1996), de Vicente Aranda (Cfr. *L'Avenç*, 1996, 204 y 205 y *Film-Historia*, 1996, VI/3). Un ensayo sobre la influencia de los medios audiovisuales —en especial la televisión— en la sociedad actual, en G. SARTORI: *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, 1998.

<sup>24</sup> Frente a la corriente de origen en parte psicoanalítico de Kracauer —que trata de estudiar los aspectos ocultos o latentes en las películas y su influencia en la psicología colectiva— surgió la corriente de análisis de contenidos, alternativa empirista que estudia los contenidos manifiestos que la película denota (Cfr. R. C. ALLEN y D. GOMERY: *Teoría y práctica de la historia del cine*, cit., pp. 213-216).

cine con la literatura, el mundo económico y las corrientes artísticas contemporáneas y la interacción entre el cine y los acontecimientos políticos, que demuestran que el cine es un testimonio de la sociedad del siglo XX<sup>25</sup>.

Por su parte, Ferro encabezaría el análisis de las películas como discurso historiográfico: el cine sería un contra-análisis de la historia oficial, un agente y un documento histórico, un espejo de la historia, que el historiador debería analizar como quien desmenuza un texto de historia. El análisis en profundidad de las películas permite reconocer la realidad social e histórica que subyace —de forma más o menos explícita, puesto que el cine siempre tiene varios niveles de comprensión y análisis— en ellas. Aunque Ferro incide también en la relación del cine con la sociedad que produce y la sociedad que recibe los filmes, buena parte de sus estudios son análisis de películas *históricas*, eligiendo —entre las múltiples posibilidades existentes— aquéllas que mejor reflejan esas relaciones que él desea encontrar, en las que el film es agente de la historia y documento histórico, como *Chapaiev, el guerrillero rojo, El tercer hombre, La gran ilusión, El judío Süß, El acorazado Potemkin*, etc.<sup>26</sup> En esta línea —con matices diferentes— se integrarían la mayor parte de los volúmenes colectivos de análisis de películas publicados en los últimos años en España<sup>27</sup>. Este tipo de estudios son mucho más frecuentes que los relativos a las relaciones entre cine y sociedad y en el fondo pretenden poner en un espejo las películas frente al conocimiento actual de la historiografía sobre el tema a que se refiere cada filme. No obstante, ambas corrientes tienen puntos en común, como la *historia contextual* del cine anglosajona y las obras de Caparrós y sus discípulos, que estudian tanto el contexto de la época en que se produjo la película (haciendo hincapié en las incidencias que pudieron influir en su realización), como la época histórica a que se refiere el filme<sup>28</sup>.

Por su parte, Rosenstone, aun partiendo de un análisis de películas convencionales (*Rojos, JFK*), en la línea de Ferro, es mucho más ambi-

<sup>25</sup> Cfr. A. L. HUESO: *El cine y el siglo XX*, cit.

<sup>26</sup> Cfr. M. FERRO: *Historia contemporánea y cine*, cit.

<sup>27</sup> Cfr. por ejemplo, J. URROZ (ed.): *Historia y cine*, Alicante, 1999.

<sup>28</sup> Cfr., además de las múltiples publicaciones de J. M. CAPARRÓS (algunas de ellas ya citadas aquí) y de buena parte de los artículos publicados en la revista *Film-Historia*, VV. AA.: «Relaciones Historia y cine. Historia contextual del cine», cit.; VV. AA.: «Cine e Historia», *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 1997, 18; S. ALEGRE: *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*, Barcelona, 1994; R. DE ESPAÑA: *El cine de Goebbels*, Barcelona, 2000 y M. CRUSELLS: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, 2000.

cioso, al plantear el cine como «un nuevo tipo de historia», diferente de la historia *tradicional*, que el historiador debe aceptar. Así, Rosenstone dio un salto más, al indicar —con razón— que las cada vez más continuas relaciones no habían «podido fundir la historia y el cine en un campo de estudio propio y claramente delimitado». Para él, el cine no refleja la historia sino que la crea, llegando a indicar que el historiador puede (y debe) pasarse al lenguaje cinematográfico y estudiar «cómo el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de la ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado». El cine supondría así un desafío a la historia científica, que enlazaría con la historia oral y con formas pre y pos-modernas (pre y pos-literarias) de transmisión de conocimientos, en las que las certitudes absolutas habrían desaparecido, dando lugar a una historia abierta, en *collage* y no lineal. Su radical defensa del cine como forma de hacer historia enlaza con la idea de *crisis* de la historia y contiene aspectos de gran interés (por ejemplo, la necesidad de no exigir al cine los mismos parámetros que exigimos a la historiografía escrita, pues al ser lenguajes distintos precisan criterios diferentes, o la distinción entre invención adecuada e invención inadecuada en el cine). Sin embargo, al enlazar con una historiografía de la posmodernidad, las teorías de Rosenstone —llevadas hasta el extremo— pueden correr el peligro de caer en un subjetivismo absoluto, que terminaría *deconstruyendo* y en el fondo destruyendo la historia, que no sería más que una «ficción narrativa», exactamente igual que lo es el cine de ficción. Para Rosenstone, los libros de historia son —como el cine— una reconstrucción abstracta, en la que se explica o se narra una época, alejándose de la realidad con el fin de condensarla en unas líneas escritas que no *son* la historia real. Sin embargo, esta afirmación —admitida en la actualidad por cualquier historiador— no debe llevar en mi opinión a un desprecio de la historia escrita, sino a una compatibilidad entre dos formas diferentes, ni mejores ni peores, de estudiar y escribir (o filmar) la historia, pues el propio Rosenstone reconoce, sin embargo, que «la Historia proyectada en la pantalla y la Historia escrita no son incompatibles»<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Me parece significativo que Rosenstone centre su análisis en filmes posmodernos, que no intentan reflejar la historia, sino reinventarla, tal y como hace la historia escrita posmoderna, con el peligro que ello lleva consigo. Además, el hecho de que las películas que este autor recomienda sean filmes que prácticamente nadie ha tenido oportunidad de ver (como *Walker* o *Sans Soleil*) resta —en mi opinión— algo de interés al por otra parte valioso análisis de Rosenstone. Cfr. R. ROSENSTONE: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, 1997; id.: «La historia en la pantalla», en M. A. PAZ y J. MONTERO (coords.): *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Madrid,

En cualquier caso, este tipo de análisis históricos deben tener en cuenta el medio cinematográfico. Éste quizá sea el problema de muchos historiadores, al acercarse a las películas, que no entienden que no es lo mismo analizar un libro sobre historia que una película y de ahí que tradicionalmente haya habido cierta prevención por parte de los historiadores profesionales hacia el *intrusismo profesional* con que los cineastas pretenden entrar en su terreno. Por ello, el historiador debe ser consciente de las convenciones del cine como historia, que en el fondo provienen de su carácter necesariamente dramático, espectacular y —al menos en la sociedad actual— comercial (no debe olvidarse que la finalidad última de quienes dirigen o producen las películas es que el público vaya a verlas y de esa forma recuperar y multiplicar el dinero invertido)<sup>30</sup>.

### 3. Enfoques diversos para películas diferentes

Por otra parte, el enfoque de un estudio de relaciones historia-cine será distinto según el tipo de película de que se trate, pues no todos los filmes tienen la misma categoría testimonial. No sólo el documental, el noticiario y la ficción exigen acercamientos diferentes, sino que también dentro del cine argumental es necesario tener en cuenta esa diversidad. Señalo a continuación varias clasificaciones de las películas argumentales, según su relación con la historia, que proponen algunos autores.

E. García Fernández divide las películas en tres tipos: aquéllas que evocan un pasado más o menos lejano, idealizado, que sirve para llevar al espectador valores vigentes, universales (*Titanic*); las que reconstruyen ese mismo pasado, minuciosamente, atentas a los detalles de época, sin que se deslice en ellas nada de la época en que se realiza la película («cine histórico fiel a ultranza, sin concesiones modernizadoras») y las que rememoran ese pasado, por medio de una persona que vivió esa experiencia y la relata en primera persona (*Platoon*)<sup>31</sup>. N. Z. Da-

---

1995, pp. 13-33; id.: «The Historical Film as Real History», *Film-Historia*, 1995, V/1, pp. 5-23; id.: *Revisioning History. Filmmakers and the Construction of a New Past*, Princeton, 1994; e id.: «The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age», en M. LANDY (ed.): *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick, 2000, pp. 50-66.

<sup>30</sup> Cfr. R. ROSENSTONE: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, cit., pp. 50-53.

<sup>31</sup> Cfr. E. C. GARCÍA FERNÁNDEZ: *Cine e Historia. Las imágenes del pasado reciente*, Madrid, 1998, p. 8. Los ejemplos que señalo para los diversos tipos de películas son los

vies, por su parte, sugería dividir las películas entre aquéllas que están basadas en hechos y personas reales o documentados (*Gandhi*) y en las que muestran personajes y acciones ficticios, pero con un escenario histórico realista (*Las amistades peligrosas*)<sup>32</sup>. Estas dos clasificaciones son muy difíciles de aplicar en la práctica, puesto que sucesos y protagonistas reales e inventados se mezclan constantemente en las películas, en las que —por otro lado— es imposible separar la reconstrucción histórica minuciosa de los valores vigentes en el momento en que se produce el filme. Más fácil de aplicar, aunque de escasa utilidad —al no incluir sólo los filmes de ficción—, es la clasificación de Rosenstone, en películas que hacen historia como documento (es decir, los documentales históricos), historia como drama (las películas de ficción comerciales, desde *Lo que el viento se llevó* a *El último emperador*) e historia como experimento (conjunto de filmes experimentales, opuestos a los códigos del cine comercial, entre los que Rosenstone incluye películas muy variadas, de *El acorazado Potemkin* a *La toma del poder por Luis XIV*, *Walker*, *Shoah*, *Ceddo*, etc.)<sup>33</sup>. El problema de esta clasificación es que, en la práctica, casi la totalidad de las películas que llegan a las salas comerciales y que estudia el historiador pertenecen al grupo de la historia como drama, lo que la hace muy poco operativa.

J. E. Monterde propone —sin ánimo de exhaustividad y teniendo en cuenta que a veces estos modelos se superponen— un repertorio de estrategias del cine histórico de ficción. Entre ellas destacan una serie de formas más convencionales, como el cine épico o *kolossal*, donde lo espectacular, los decorados, extras, etc. son elevados al máximo; el cine de época, que ambienta históricamente alguna peripecia dramática con personajes habitualmente ficticios; adaptaciones literarias y las biografías filmicas o *biopics*. En un campo menos convencional estarían la ficción documentalizada, el cine militante (con un carácter pedagógico y propagandístico), el cine político (referido a acontecimientos de la historia inmediata) e incluso el ensayo histórico y el cine de historia imaginaria. Monterde añade que el hecho de que esta clasificación sea compatible con la división clásica en géneros cinematográficos, de los que algunos (como el *western*, el cine bélico, el *peplum*, la

---

que indican los autores. Significativamente García Fernández no concreta ningún ejemplo de «film histórico fiel a ultranza».

<sup>32</sup> Cfr. N. Z. DAVIES: «Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity», *Yale Review*, 1987, 76, pp. 457-482.

<sup>33</sup> Cfr. R. ROSENSTONE: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, cit., pp. 47-55.

mayor parte del cine de aventuras, buena parte del cine fantástico, etc.) se inscribirían dentro del cine histórico, mientras otros (como el musical, la comedia, el drama, el policíaco, etc.) podrían serlo sólo eventualmente, invalida —como ya he comentado anteriormente— la definición del cine histórico como un género más<sup>34</sup>.

Más útil es la clasificación propuesta por Ferro —expuesta y completada entre otros por Caparrós<sup>35</sup>—, que divide los filmes de ficción en tres tipos: películas de reconstrucción histórica o de valor histórico-sociológico (aquéllas que no tienen una voluntad directa de ser históricas, de hacer historia, pero que poseen un contenido social y se convierten —a veces, con el paso del tiempo— en testimonios importantes sobre la historia, la sociedad, las formas de ser o las mentalidades de una época determinada: *Ladrón de bicicletas*, *Las uvas de la ira*, *¡Bienvenido, Mister Marshall!*); películas de género histórico o de ficción histórica, que evocan directamente un hecho de la historia, pero buscando sobre todo la espectacularidad y sin intención de realizar un análisis profundo de la historia (el ejemplo más claro lo constituyen las películas *históricas* de Hollywood, en las que no importa tanto lo verídico como lo verosímil: *Lo que el viento se llevó*, *Los tres mosqueteros*); películas de intencionalidad histórica o de reconstitución histórica, en las que hay una voluntad clara por parte del cineasta de convertirse en historiador, en reescribir la historia por medio del cine, aunque —como también le sucede al historiador— estas películas no pueden aislarse de la época en que se producen ni de la subjetividad del cineasta (*El Gato pardo*, *Tierra y Libertad*, *La Marsellesa*). Cada uno de estos tipos de películas —cuyas fronteras son en cualquier caso bastante poco estables— exige un tipo de análisis diferente por parte del historiador.

#### 4. Cine e historia, una relación en alza

Por tanto —aunque todavía haya mucho que avanzar desde el punto de vista teórico, metodológico y práctico—, en las últimas décadas el cine y la historia han dejado de ser dos campos completamente alejados el uno del otro, para establecerse una fluida relación entre ambos, básicamente en una doble vertiente (además de la propia historia del cine): la *lectura histórica del filme* (es decir, la consideración de las películas

<sup>34</sup> Cfr. J. E. MONTERDE: «Historia y cine. Notas introductorias», *Cuadernos de la Academia*, 1999, 6, pp. 15-17.

<sup>35</sup> Cfr. J. M. CAPARRÓS: *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, cit., pp. 21-42.

como fuente histórica, gracias a su carácter de producto cultural) y la *lectura fílmica de la historia*, que deriva de la elaboración de un discurso histórico por algunas películas a partir de los medios expresivos del cine<sup>36</sup>. En este sentido, el reencuentro entre el cine y la historia no puede separarse —sin necesidad de caer en los excesos de una historia posmoderna— de las últimas tendencias de la historiografía contemporánea. El retorno de la narración puede explicar que el cine argumental —que es sobre todo narración, aunque narración fílmica— se convierta en una nueva forma de hacer historia. Además, el hecho de que la historiografía reciente preste especial atención al mundo simbólico y de las representaciones abre también la puerta a este tipo de análisis, dado que el cine es precisamente representación.

Aunque sigamos en buena medida atados por el peso de una historiografía en soporte tradicional —es decir, que se transmite sólo por medio de la escritura o, como mucho, del documental histórico—, el historiador no puede ser ajeno a las recientes transformaciones sociales y culturales. Lo cierto es que en la actualidad, en una sociedad *post-alfabetizada* como la occidental (en la que la gente sabe leer pero de hecho apenas lee) la ficción audiovisual es la principal fuente de conocimiento histórico para buena parte de la población. Es cierto que muchos historiadores siguen viendo con prevención la *injerencia* del cine en la historia y que muchas películas de género histórico, al quedarse en una recreación tópica y epidérmica de la historia parecen darles la razón. Pero no cabe duda de que el cine interfiere en la historia y la *construye*, influye sobre la sociedad y crea estereotipos y mentalidades, llegando al gran público mucho más que los libros académicos, por lo que el historiador no puede volver la espalda al cine, un medio de comunicación de masas de gran influencia en la transmisión de conocimientos históricos, ideologías, estereotipos nacionales y sociales, etc.

Por el contrario, el profesional de la historia debe conocer el medio, las convenciones del lenguaje cinematográfico como forma de narración histórica, aprender a descubrir y valorar la invención, la condensación y la recreación que el cine necesita para mostrar —de modo diferente al medio escrito— la historia al espectador. Si en la lectura histórica del filme, el historiador ha de tener en cuenta la influencia de la sociedad, la economía, la política, etc. en las películas que se produ-

---

<sup>36</sup> Cfr. M. FERRO: *Historia contemporánea y cine*, cit. *Vid.* también J. E. MONTERDE: «Historia y cine. Notas introductorias», cit., pp. 8-15 y A. L. HUESO: «La Historia en el cine: cuestiones de método», *Cuadernos de la Academia*, 1999, 6, pp. 23-32.

cen, en el estudio de la lectura fílmica de la historia ha de comparar el discurso historiográfico de cada película o de grupos de películas sobre el mismo tema con el estado actual de nuestro conocimiento histórico, según las investigaciones de los especialistas, tratando de descubrir si esa película se relaciona mejor o peor con el conocimiento histórico, pero sin pretender pedir a una película (especialmente si es de ficción) lo mismo que a un libro académico.

\* \* \*

Estas consideraciones han servido para explicar porqué una revista académica centrada en la historia contemporánea puede dedicar un número a las relaciones entre el cine y la historia. Hemos procurado que los artículos que componen este monográfico aborden puntos de vista diversos, de modo que sean un reflejo de la enorme variedad de acercamientos prácticos existentes entre ambas realidades. Abre el número un artículo del profesor de la Universidad Complutense Julio Montero, con un ensayo —que puede servir para completar y ampliar esta introducción— sobre las relaciones entre la historia y el cine, que enmarca en el relato popular, anterior a la historia académica. Seguidamente, la profesora de la Universidad Autónoma de Madrid Valeria Camporesi, aborda la recepción en España de *Lo que el viento se llevó*, adentrándose así en el difícil campo del estudio de la recepción cinematográfica y en cómo este mítico filme fue percibido de formas diferentes según el contexto español de cada época. Mario Ranalletti, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina) estudia las relaciones entre cine, memoria e historia reciente a través de dos películas del cineasta Andrés Di Tella: *Montoneros, una historia* (1996) y *Prohibido* (1997), sobre la guerrilla peronista y la represión en el campo de la cultura durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). El profesor Ángel Luis Hueso, de la Universidad de Santiago de Compostela, aborda en su artículo una caracterización de las biografías cinematográficas a lo largo del siglo xx, relacionándolas con el género historiográfico biográfico —tan denostado hace unas décadas por las *nuevas historias* y en pleno auge en nuestros días— y con la evolución de la sociedad que ha ido produciendo esos filmes. Alejandro Pardo (Universidad de Navarra), analiza las relaciones entre historia y ficción en el cine del productor británico David Puttnam, responsable de películas *históricas* emblemáticas, como *La misión*, *Los gritos del silencio* o *Carros de fuego*, cuyas relaciones con el conocimiento histórico aborda aquí. Rafael de España, del Centro de Investigaciones Film-Historia (Universidad



de Barcelona), realiza un análisis del cine producido en Alemania durante el nazismo, destacando los principales temas que tocan esas películas y cómo reflejan diversos aspectos de la ideología nacionalsocialista y las relaciones (a veces cambiantes) entre la Alemania de Hitler y otros países. María Antonia Paz, profesora de la Universidad Complutense, plantea una propuesta metodológica para mostrar, a través de un estudio concreto (la imagen cinematográfica de Madrid entre 1896 y 1936), las posibilidades que el cine informativo (noticiarios, actualidades, documentales) ofrece como fuente histórica. Por último, el también miembro del Centro Film-Historia Magí Crusells estudia la imagen cinematográfica de Franco en dos películas documentales antitéticas: *Franco; ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964) y *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1975).

### Bibliografía básica<sup>37</sup>

- ABRASH, B. y STERNBERG, J. (eds.): *Historians and Filmmakers: Toward Collaboration*, Institute for Research History, Nueva York, 1983.
- ALDGATE, A.: *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, Scholar Press, Londres, 1979.
- ALEGRE, S.: *El cine cambia la historia. Las imágenes de la División Azul*, PPU, Barcelona, 1994.
- ALLEN, R. C. y GOMERY, D.: *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona, 1995.
- ALONSO, L.: *El extraño caso de la historia universal del cine*, Episteme, Valencia, 1999.
- ANDEREGG, M. (ed.): *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*, Temple University Press, Filadelfia, 1991.
- BARCO, R. del: *La historia a través del cine*, Artedidacta, Madrid, 1977.
- BARNOUW, E.: *El documental. Historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- BASINGER, J.: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, Nueva York, 1986.
- BOURGET, J. L.: *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Gallimard, París, 1992.
- BRUNETTA, G. P. et al.: *Cinema, storia, Resistenza, 1944-1985*, F. Angeli-Istituto storico della Resistenza in Valle d'Aosta, Milán-Aosta, 1987.
- CAMPORESI, V.: *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*, Turfan, Madrid, 1993.

---

<sup>37</sup> Dada la cada vez más amplia bibliografía sobre las relaciones entre el cine y la historia, incluimos en este elenco exclusivamente libros y números monográficos de revista, prestando especial atención a las obras generales e incluyendo sólo algunas referidas a aspectos concretas de la historia contemporánea, en relación al cine.

- CANOSA, M. (ed.): *La Guerra Giusta. Cinema americano e guerra mondiale*, Transeuropa, Bolonia, 1991.
- CAPARRÓS, J. M.: *100 películas sobre historia contemporánea*, Alianza, Madrid, 1997.
- CAPARRÓS, J. M.: *La guerra de Vietnam. Entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona, 1998.
- CRUSELLS, M.: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Ariel, Barcelona, 2000.
- DIANA, M. y RAGA, M.: *Cinema e storia: insegnare la storia con gli audiovisivi*, La Scuola, Brescia, 2000.
- DOHERTY, T.: *Proyections of War. Hollywood, American Culture and World War II*, Columbia University Press, Nueva York, 1993.
- ESPAÑA, R. de: *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2000.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J.: *Cine e historia en el aula*, Akal, Madrid, 1989.
- FERRO, M.: *Analyse de films, analyse de Sociétés. Une source nouvelle pour l'Histoire*, Hachette, París, 1975.
- FERRO, M.: *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995.
- FLORES AUÑÓN, J. C.: *El cine, otro medio didáctico. Introducción a una metodología para el uso del cine como fuente de las ciencias sociales*, Escuela Española, Madrid, 1982.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C.: *Cine e Historia. Las imágenes del pasado reciente*, Arco, Madrid, 1998.
- GARÇON, F.: *Cinéma et Histoire (autour du Marc Ferro)*, CinemaAction-Corlet, París, 1992.
- GOLDMANN, A. et al: *La société française, 1914-1945 à travers le cinéma*, Armand Colin, París, 1972.
- GOLDMANN, A.: *Cine y sociedad moderna*, Fundamentos, Madrid, 1972.
- GRINDON, L.: *Shadows on the Past*, Temple University Press, Filadelfia, 1994.
- HUACO, G.: *Sociology of Filme Art*, Basic Books, Nueva York, 1965.
- HUESO, A. L.: *El cine y la historia del siglo xx*, Universidad, Santiago de Compostela, 1983.
- HUESO, A. L.: *El cine y el siglo xx*, Ariel, Barcelona, 1998.
- IACCIO, P.: *Cinema e Storia. Percorsi, immagini, testimonianze*, Liguori, Nápoles, 1998.
- JARVIE, I. C.: *El cine como crítica social*, Prisma, México, 1979.
- JARVIE, I. C.: *Sociología del cine*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- KINDER, M.: *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, University of California Press, Los Angeles, 1993.
- KINDER, M. (ed.): *Refiguring Spain: Cinema, Media, Representation*, Duke University Press, Durham, 1997.
- KOPPES, C. R. y BLACK, G. D.: *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, University of California Press, Berkeley, 1990.
- KRAKAUER, S.: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1985.

- LAGNY, M.: *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona, 1997.
- LANDY, M. (ed.): *The Historical Film. History and Memory in Media*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2000.
- LEUTRAT, J. L.: *Cinéma et histoire*, Episteme, Valencia, 1995.
- MASALA, F. (ed.): *Cinema e insegnamento della storia*, Dattena, Cagliari, 1988.
- MICO, T. et al.: *Past Imperfect: History According the Movies*, Henry Holt, Nueva York, 1995.
- MINTZ, S. y ROBERTS, R. (eds.): *Hollywood's America: United States History through its Films*, St. James, Nueva York, 1993.
- MIRO GORI, G. (ed.): *La storia al cinema: ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma, 1994.
- MONACO, P.: *Cinema and Society*, Elsevier, Nueva York, 1976.
- MONTERDE, J. E. (coord.): «Ficciones históricas. El cine histórico español», *Cuadernos de la Academia*, 1999, 6.
- MONTERDE, J. E.: *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona, 1986.
- MONTERO, J. y PAZ, M. A. (eds.): *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la posguerra, 1945-1995*, Tempo, Madrid, 1997.
- O'CONNOR, J. E. (ed.): *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*, Krieger, Malabar, 1990.
- O'CONNOR, J. E. y JACKSON, M. A. (eds.): *American History/American Films, Interpreting the Hollywood Image*, Continuum, Nueva York, 1991.
- ORELLANA, M.: *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, Premia, México, 1983.
- ORTOLEVA, P.: *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Turín, 1991.
- PABLO, S. de (ed.): *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro. El franquismo*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2000.
- PABLO, S. de (ed.): *La historia a través del cine. La Unión Soviética*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001.
- PAZ, M. A. y MONTERO, J. (eds.): *Historia y cine: Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- PAZ, M. A. y MONTERO, J.: *Creando la realidad. El cine informativo, 1895-1945*, Ariel, Barcelona, 1999.
- PINTUS, P.: *Storia e film. Trent'anni di cinema italiano (1945-1975)*, Bulzoni, Roma, 1980.
- RICHARDS, J. y ALDGATE, A.: *Best of Britain. Cinema and Society, 1930-1970*, Blackwell, Oxford, 1983.
- ROLLINS, P. (ed.): *Hollywood. El cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*, Fraterna, Buenos Aires, 1987.
- ROMAGUERA, J. y RIAMBAU, E. (eds.): *La Historia y el Cine*, Fontamara, Barcelona, 1983.
- ROSENSTONE, R.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.
- ROSENSTONE, R.: *Revisioning History. Filmmakers and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, 1994.

- RYAN, M. y KELLNER, D.: *Camera Politica. The Politics and Ideologies of Contemporary Historical Film*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
- SALVADOR, A.: *Cine, literatura e historia*, De la Torre, Madrid, 1997.
- SHORT, K. R. M. (ed.): *Feature Films as History*, Croom Helm, Londres, 1981.
- SKLAR, R. y MUSSER, Ch. (eds.): *Resisting Images. Essays on Cinema and History*, Temple University Press, Filadelfia, 1990.
- SMITH, P. (ed.): *The Historian and Film*, Cambridge University Press, 1976.
- SORLIN, P.: *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Paidós, Barcelona, 1996.
- SORLIN, P.: *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia, Turín, 1999.
- SORLIN, P.: *Sociologie du Cinéma*, Aubier-Montaigne, París, 1977.
- SORLIN, P.: *The Film in History*, Blackwell, Oxford, 1980.
- STEIGER, J.: *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, 1992.
- URROZ, J. (ed.): *Historia y cine*, Universidad, Alicante, 1999.
- VIDAL, G.: *Screening History*, Abacus, Londres, 1993.
- VV. AA.: «Cine e Historia», *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 1997, 18.
- VV. AA.: «Cine y sociedad en Europa», *Comunicación y Sociedad*, 1998, XI/2.
- VV. AA.: «Relaciones Historia y cine. Historia contextual del cine», *Anthropos*, 1997, 175.
- VV. AA.: *Image et histoire*, Publisud, París, 1987.
- VV. AA.: *L'histoire de France au cinéma*, Institut Jean Vigo, Perpignan, 1994.
- VV. AA.: *Momenti di storia italiana nel cinema*, Amministrazione Provinciale, Siena, 1979.
- YRAOLA, A. (ed.): *Historia Contemporánea de España y Cine*, Universidad Autónoma, Madrid, 1997.