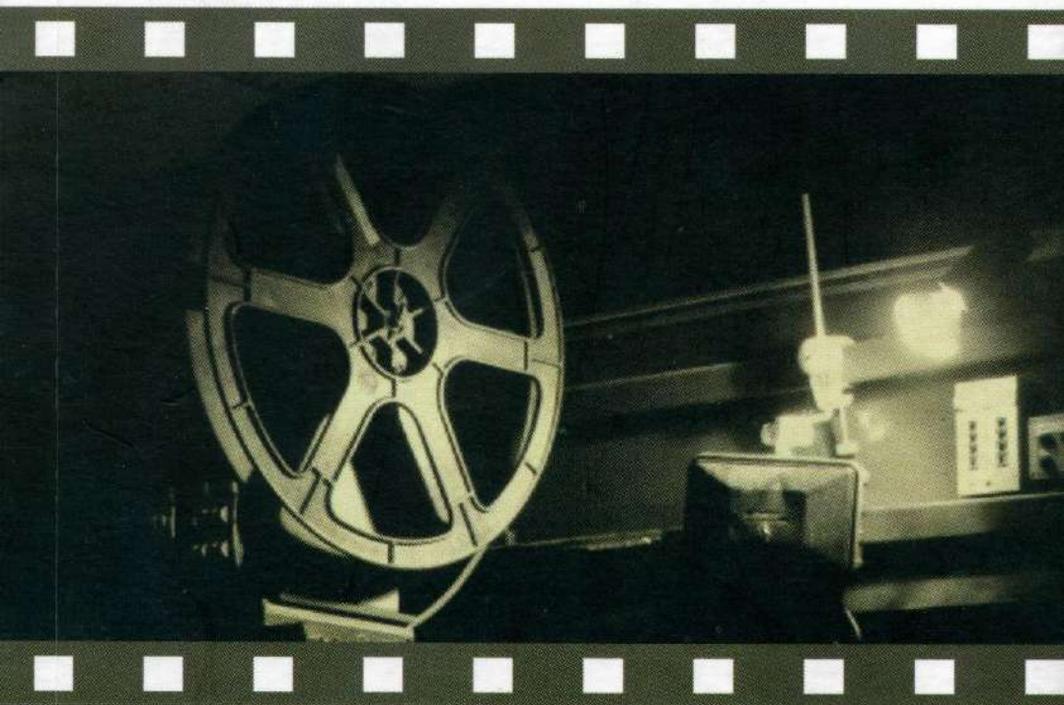


IMÁGENES DEL BICENTENARIO

Representaciones de Latinoamérica y la
independencia en la Cinematografía



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE
COMUNICACIÓN SOCIAL



Universidad Nacional
Mayor de San Marcos
Fondo Editorial



Atilio Bonilla (1940), licenciado en Educación y Magister en Comunicación por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es gestor y promotor de todos los esfuerzos y actividades de difusión cinematográfica hechos en *Lima en los años de apogeo del Cine-club*, desde la década de 1960. Fundador del Cine Club de San Marcos, del Cine Arte de la UNMSM y del Cine Club de la Facultad de Letras de la UNMSM; colaborador y asesor del CONACINE; es además, profesor de Apreciación Cinematográfica y Práctica Profesional en la Escuela de Comunicación Social de su Alma Mater, desde 1986.

IMÁGENES DEL BICENTENARIO

REPRESENTACIONES DE LATINOAMÉRICA Y LA
INDEPENDENCIA EN LA CINEMATOGRAFÍA

ATILIO BONILLA Y ERNESTO GUEVARA

IMÁGENES DEL BICENTENARIO

**REPRESENTACIONES DE LATINOAMÉRICA Y LA
INDEPENDENCIA EN LA CINEMATOGRAFÍA**

ÍNDICE

Autor-editor:
Ernesto Guevara Flores
Cabo Pantoja 147, Breña
ernestoguevaraflores@yahoo.es

Diseño y diagramación
Rafaela Carretero Cambursano

Diseño y diagramación de carátula:
Alejandro Guevara Flores

Impreso en:
Look Graphic Acabados Gráficos
Callao 325-25 S2

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2014-11014

Primera edición, agosto del 2014. Lima, Perú
Tiraje: 200 ejemplares

PRESENTACIÓN	11
INTRODUCCIÓN	15
SOBRE LA HISTORIA EN EL CINE	
A) INTRODUCCIÓN A UN VIEJO DEBATE	17
B) UN GÉNERO, EL CINE HISTÓRICO	25
C) PELÍCULAS COMO REFLEJO SOCIAL Y POLÍTICO	32
EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA EN EL CINE	53
LA HISTORIA LATINOAMERICANA EN EL CINE ESPAÑOL	67
LA INDEPENDENCIA EN EL CINE LATINOAMERICANO	
A) EL CINE MEXICANO	85
B) EL CINE ARGENTINO	99
C) CUBA Y PERÚ	118
D) VENEZUELA	129

EL CINE DE PAÍSES NO HISPANOS	135
UNA REFLEXIÓN FINAL	149
BIBLIOGRAFÍA	151

ATILIO BONILLA CARLOS nació en Huancayo (1937). Licenciado en Educación, y Magister en Comunicación Social por la UNMSM con mención en Investigación en comunicación, con la tesis *El Cineclubismo en la Universidad de San Marcos de 1966 a 1975*.

Atilio Bonilla es, sobre todo, gestor y promotor de todos los esfuerzos y actividades de difusión cinematográfica y cineclubística realizados en Lima en los años de apogeo de estas manifestaciones sociales y culturales en los años 60, 70 y 80. Fundador del Cine Club de San Marcos en 1965, del Cine Arte de la UNMSM en 1970, y del Cine Club de la Facultad de Letras de la UNMSM el 2001; colaborador y asesor del Consejo Nacional de Cinematografía del Perú, CONACINE, durante todo su periodo de existencia. Es además, profesor de los cursos de Apreciación Cinematográfica y de Práctica Profesional en la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de su Alma Máter, desde 1986.

En los años 70 y 80 fue editor de las revistas *Pantalla* y *Cinematógrafo*. Entrevistado en *El Peruano* el 2002, articulista en el mismo medio el 2004. Ha publicado *El Cineclubismo en la UNMSM 1966-1975*, en *Tiempos, revista de Historia y Cultura* (4-2009); y *El Cine Arte de San Marcos*, en *Comunicación*, revista de la Escuela de Comunicación Social de la UNMSM (6-2011).

Correo electrónico: atibon2@hotmail.com

ERNESTO GUEVARA FLORES nació en Lima (1970). Licenciado en Historia por la Universidad Nacional Federico Villarreal, con tesis sobre el cine como fuente histórica; Licenciado en Comunicación por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con tesis sobre el cine documental en el mundo. Con estudios de Maestría en Investigación Comunicacional, con tesis sobre cine documental peruano. Investiga sobre las relaciones entre la Historia y el Cine.

Jurado en el Primer Festival Audiovisual Estudiantil de Cine Arte de San Marcos, 2005; y jurado de sustentación de *Práctica de Primer Nivel*, Escuela de Comunicación, UNFV, 2010. Fundador y Co-director de la Revista de Historia y Cultura *Tiempos* del 2007 al 2011. Autor de doce investigaciones sobre cine histórico y político. Expositor de *Diálogos sobre Comunicación* durante tres años en la Escuela de Comunicación de la UNMSM. Coordinador académico de Diplomados de *Cultura de la Imagen y Lenguaje Cinematográfico*.

Dicta desde 2005 Cine-Foros y talleres de Cine Documental. Ha dictado el curso de Comunicación en la Universidad Nacional Agraria-La Molina.

Correo electrónico: ernestoguevaraflores@yahoo.es

PRESENTACIÓN

La Dirección de la Escuela Académico Profesional de Comunicación Social de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de nuestra Alma Mater, se ha adherido a la Conmemoración del Bicentenario de la Independencia de Perú. Por ello, se ha conformado una Comisión de Docentes cuyo objetivo es, simplemente, realizar todas las actividades pertinentes en la promoción y difusión de las actividades académicas pertinentes a aquella fecha conmemorativa.

En esta oportunidad, la Comisión presenta este pequeño trabajo de divulgación sobre la representación cinematográfica de la independencia en la cinematografía. Es un ensayo comparativo hecho a cuatro manos, por dos colegas y amigos de nuestra Casa de Estudios.

Atilio Bonilla, docente y viejo amigo, es gestor y promotor de todos aquellos esfuerzos y actividades de difusión cinematográfica hechos en Lima desde los años de apogeo de los

cineclubs, en los años 60, 70 y 80; fundador del Cine Club de San Marcos, del Cine Arte de la UNMSM, y del Cine Club de la Facultad de Letras; además de docente de nuestra Escuela. Ernesto Guevara es graduado de nuestra Casa, Licenciado en Comunicación y con estudios de Maestría, autor de varios estudios sobre las relaciones entre Historia y Cine.

Ellos han recopilado las películas hechas por España, los países de Latinoamérica y algunos europeos, que siendo del género histórico en realidad hacen un uso metafórico, paradigmático, anacrónico o reflexivo de su pasado emancipador; dichas películas utilizan, deforman, transforman o releen su propio pasado en función de exigencias culturales y sociales mucho más contemporáneas y polémicas.

Todo ello encontramos en este modesto estudio de pocas páginas, anticipo de futuras obras, también promovidas por nuestra Comisión. El objetivo final es promover y difundir actividades académicas, y sobre todo la impresión, publicación y difusión en nuestras aulas de textos que reúnan las características de la especialidad de nuestra Escuela y nuestra Facultad.

Estos textos están referidos a la fecha histórica que conmemoramos a lo largo de estos años, y también a las temáticas humanísticas correspondientes a nuestros colegas profesionales, graduados y estudiantes, todos comprometidos en la difusión de nuestros logros científicos y académicos. A eso nos hemos comprometido como Comisión, en cumplimiento de las Resoluciones correspondientes.

Saludamos, entonces, este primer esfuerzo bibliográfico, referido a un tema tan vigente, actual y contemporáneo como el Cine en sus manifestaciones culturales e históricas.

*La Comisión de Docentes de Comunicación
para la Celebración del Bicentenario*

*Dr. Carlos Cornejo
Mg. Atilio Bonilla
Lic. Alberto Villagómez*

INTRODUCCIÓN

La idea del Cine como arte, industria y construcción cultural está presente hoy en todas las Ciencias Humanas y Sociales. Hace mucho tiempo ya que se maneja la propuesta comunicacional y metodológica de las películas como productos culturales y sociales que reflejan la ideología y las mentalidades de nuestras comunidades.

En este trabajo colectivo de crítica y reflexión, el primero de varios que se presentarán este año, revisamos la cinematografía sobre el tema de la historia de América Latina, específicamente referido del periodo de las independencias de los países de nuestro continente; una revisión, entonces, de la cinematografía del Bicentenario. Y buscamos, por cierto, perfilar las construcciones culturales resultantes de *re-construir* el pasado en imágenes.

Las relaciones entre la Historia y el Cine se remontan al inicio mismo de los estudios sobre los medios de comunicación. Y siendo el Cine un medio masivo de consumo mundial, ha sido también espacio de representaciones sobre el pasado de las sociedades, ya que reconstruyen los cambios históricos, y como

documentos nos dicen mucho sobre las mentalidades de los países que generan dichos productos.

Y siendo éstos los años de celebraciones internacionales sobre el Bicentenario de la Independencia, se buscó revisar la representación de ese hecho en el cine de los países latinoamericanos. Analizando películas españolas, mexicanas, argentinas y venezolanas, queremos reflexionar sobre el hecho incontrovertible de que el Cine ha expresado la coyuntura de la época de producción, ya que cada película reconstruía –en los cines más logrados como el argentino– con imágenes en movimiento cierto pasado, en función del presente político de los países que produjeron dichas películas.

En el cine, pues, reposa una parte de la memoria, rostro e imaginario de las sociedades, por lo que puede revelar nuevos significados, contribuyendo así a conferir un rostro a un determinado periodo. Esto es particularmente importante hallándonos en los años de celebración del Bicentenario de la Independencia. La existencia de muchos films sobre dicho proceso permite una revisión sobre la representación del pasado en imágenes. El cine hace lo mismo que los estudios históricos: construcciones culturales que reflejan más el presente, el contexto de la película y no del tema de la misma.

Revisando películas españolas y latinoamericanas, y aplicando el método contextual, el objetivo es entonces analizar una manifestación comunicacional, el cine, y finalmente entender cómo ha reflejado la independencia latinoamericana del siglo XIX, en los siglos XX y XXI.

SOBRE LA HISTORIA EN EL CINE

A) INTRODUCCIÓN A UN VIEJO DEBATE

Las relaciones entre la Historia y el cine se remontan a los primeros tiempos de la cinematografía. Las razones fueron varias. Por un lado, igual que con la novela romántica, el cine como espectáculo hizo que los cineastas buscaran escenarios antiguos como forma de atraer a los espectadores a las salas; por otro, los argumentos en escenarios remotos permitía a guionistas y directores plantear reflexiones relacionadas con el momento en el vivían, pero que al estar situadas en escenarios históricos tomaban un perfil más ejemplarizante y universal.

Ambos factores se conjugaron en **Intolerance** (1916), de D. Griffith, donde unos decorados mastodónticos y ‘babilónicos’ estaban puestos al servicio de un alegato defensivo contra las críticas que recibió su anterior film **El nacimiento de una nación** (1915). Los escenarios históricos del film, de Babilonia a la época de Cristo y a la Francia de Carlos IX, le sirvieron a Griffith para proponer que la intolerancia que sufrió él como

cineasta, era el principal mal de la humanidad a lo largo de los siglos, convirtiéndose así por el uso de la historia un caso particular en universal. Sin embargo, la extrema aparatosidad de la puesta en escena no evitó el fracaso del film.

Además el interés del cine por la Historia se enmarca también en el proceso de popularización de la Historia cuyo consumo dejó de ser exclusivo de las clases intelectuales para pasar a las clases obreras y populares. Sobre esto, muchas de las primeras películas intentaron reflejar las condiciones de vida de la clase trabajadora. No es casualidad que la primera película rodada por los hermanos Lumière sea **Salida de los obreros de la fábrica** de la que existen dos versiones, una en 1894 y 1895, y cuya influencia se dejó sentir en muchos países que copiaron tema y título: en España en 1897 Fructuoso Gelabert filmó **Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial**.

Sin embargo, estas primeras muestras deben recordarnos que si bien el cine era un arte popular, los primeros discursos cinematográficos estaban enunciados desde la perspectiva del poder, ya que las productoras cinematográficas estaban en manos de los grandes empresarios. Eso cambió en los años 20 con la revolución rusa y las películas soviéticas, hechas para glorificar la revolución y donde las masas obreras se convierten en los protagonistas de hecho. Y a partir de los años 50, el desarrollo de la televisión, de los medios masivos y de la industria del cine potenció la cultura de masas e incrementó el interés de dicha industria por los temas históricos. Fue la época de los grandes *epics* hollywoodienses. A partir de los 60 y después de Mayo del 68, las cuestiones de la política

internacional reciente adquieren una especial relevancia en los medios de comunicación (la guerra fría, las tensiones con la URSS, Vietnam, nuevos movimientos sociales) y todo ese interés se trasladó también al cine.

Otro factor que influye en el interés por reflejar la Historia en el cine, son las políticas de la recuperación de la memoria y el interés que tiene reflexionar acerca del pasado inmediato como consecuencia de producirse cambios sociales, dictaduras o procesos políticos importantes, siendo la transición española el proceso mejor reflejado en el cine de ese país, desde 1977.

Como vemos, la relación entre el Cine y la Historia ha sido larga, pero al mismo tiempo siempre ha existido polémica y debate sobre los vínculos entre un arte e industria con una ciencia social. La polémica empezó desde que el cine empezó a tratar temas históricos: el primer escándalo fue el desatado por **El nacimiento de una nación** (1915), debido al racismo del argumento, y la interpretación directa que hace de hechos como el nacimiento de la organización criminal racista Ku Klux Klan a partir de la causa sudista. La polémica estaba abierta.

Esto se repitió siempre, en los cien años siguientes, a raíz del estreno de películas concretas. Recordemos la controversia ocurrida por el estreno de la serie televisiva **Holocaust** (Marvin Chomsky, 1978) cuando se planteó la cuestión *de si el cine debe dar a conocer o trivializar la Historia*. El tema fue mayor incluso con el éxito internacional de **La vita è bella** (1997) de Roberto Benigni, ya que tras su estreno en Cannes, medios de comunicación como "Le Monde", "Liberation", "Telarama" o la

prestigiosa “Cahiers du Cinéma” acusaron al film de blasfema por utilizar el tema del Holocausto para realizar una comedia.

Empecemos entonces con tres interrogantes de dos científicos sociales españoles a partir del uso de la Historia en el cine:

- *¿Hasta qué punto el cine permite entender la Historia seria?* Esto se asocia al tema del valor pedagógico del cine y de su valor como herramienta didáctica.
- *¿Cuál es el valor histórico del cine?* Esto se refiere a valor del cine como documento histórico.
- *¿El cine refleja la historia o la deforma?* Esto ya es el tema real de un cine propagandístico y político¹.

Sin embargo, autores posteriores consideran hoy que el debate creado con motivo de la emisión de **Holocaust** se planteó mal. La cuestión no era -ni es- si el cine falsea, trivializa u obstaculiza la verdad histórica, puesto que el cine no es la “Historia”, sino una manifestación de la misma; y en el mejor de los casos, solo una herramienta para conocer la Historia. Como herramienta, debe ser sometida a un severo proceso de crítica, como con las demás fuentes históricas. Hay que incidir *no en si el cine transmite la Historia sino en el cómo la transmite.*

Es decir, el valor de la Cinematografía para conocer la Historia depende de dos factores:

- La capacidad del público para interpretar la película como una manifestación más de un momento histórico determinado, y su capacidad para distinguir los

elementos del argumento de una película que tiene valor histórico de aquellos que son solamente dramáticos y que sólo sirven a la narración.

- El uso crítico que el historiador haga del cine como herramienta para enseñar Historia. Ese uso exige una capacidad crítica y de selección de los elementos históricos del argumento y de otros elementos de un film (guión, producción).

Se trata de un debate similar al del valor didáctico de la novela histórica, pero en este caso el debate ya está superado. Historiadores y novelistas e incluso los historiadores metidos a novelistas, han aceptado que la *novela histórica* es un género literario y que, como tal, es *literatura*, por lo que se aceptan licencias en beneficio de la narración. Pero el uso de esas licencias no deslegitima su valor como herramienta para aprender; el modo en que se cuenta la Historia dice mucho acerca del momento presente en que ha sido escrita la novela².

Sin embargo, ese debate aún no está superado en lo que respecta al cine, como lo demuestra la polémica suscitada por **La vita è bella**. Entonces, ¿por qué este debate aún se suscita? *Uno de los factores que contribuye a la perpetuación de ese debate es la capacidad única que tiene el cine para crear arquetipos perdurables en el imaginario colectivo.* Es difícil para el espectador imaginar a personajes históricos concretos como Espartaco sin ponerle la cara de Kirk Douglas u oír hablar de hechos históricos como el

¹ Ricardo IBARS e Idoia LÓPEZ. “La Historia y el Cine”. En: Revista *Clío*, 32, 2006. Los autores son licenciados de la Universidad de Zaragoza.

² Joaquim ROMAGUERA y Esteve RIAMBAU (eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona, Fontamara, 1983.

incidente del acorazado Potemkin sin acordarnos de la escena de la matanza en Odessa.

Gracias a un autor excepcional para todos los amantes del cine, el historiador francés Marc Ferro, ya se entiende que la actualidad del debate de la “historicidad” del cine se debe a la especial naturaleza del mismo como plasmación de imágenes en movimiento, lo que acerca al cine más a la vida real que otras manifestaciones artísticas como la escultura o la literatura; es a esa cualidad a la que alude Ferro cuando dice que *actualidad o ficción, la realidad que el cine ofrece en imagen resulta terriblemente ‘auténtica’*³.

Sin embargo, esa autenticidad puede hacer que el cine sea valioso para el historiador, como lo dice el filósofo, y también ensayista cinematográfico, Julián Marías: *El cine es, en principio, la máxima potencia de comprensión de una época pretérita, porque realiza el milagro que se le pide a la literatura o a la historia científica: reconstruir un ambiente, una circunstancia; eso que para las palabras es un prodigio inverosímil, lo hace el cine sólo con existir*⁴.

Pasemos entonces a responder aquellas tres preguntas anteriores, utilizando siempre ejemplos cinematográficos conocidos.

³ Marc FERRO. “¿El film, un contra-análisis de la sociedad?” En: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995.

⁴ Julián MARÍAS y Fernando ALONSO (comps). *El cine de Julián Marías. Vol. I*. Barcelona, Royal Books, 1994.



El nacimiento de una nación (1915), una reconstrucción conservadora pero brillante del pasado norteamericano. Inició la polémica del cine histórico.

<http://laleonadelametro.files.wordpress.com/2010/06>



Intolerancia (1916), un alegato contra las críticas al film anterior, con escenarios históricos y reflexión moderna.

<http://theredlist.com/wiki-2-20-777-778-view-1900-1920-profile-1916-bintolerance>

B) UN GÉNERO, EL CINE HISTÓRICO

El autor español José Caparrós hizo hace muchos años una clasificación del cine histórico de ficción:

- *Películas de valor histórico o social*, aquellos films que, sin voluntad directa de hacer Historia, poseen un contenido social y pueden convertirse en testimonios de la Historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época.
- *Películas de género histórico*, aquellos títulos que evocan un pasaje de la Historia, o se basan en personajes históricos, con el fin de narrar hechos del pasado aunque su enfoque no sea muy riguroso.
- *Películas de intencionalidad histórica*, aquellas que, con voluntad directa de hacer Historia, evocan un período o hecho histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de sus autores⁵.

Esta clasificación ya clásica aun sirve para analizar las relaciones entre la Historia y el Cine, e intentar contestar las tres preguntas ya planteadas.

Sin embargo, es claro que el Cine, no solo el histórico sino de todos los géneros, es un reflejo de la sociedad que produce dicho cine⁶; es un reflejo ideológico y un vehículo de

⁵ José CAPARRÓS. *El film de ficción como testimonio de la Historia*. En: *Historia y Vida*, nº 58, extra: *El cine Histórico*, pags. 177-178. Barcelona, 1990

⁶ SORLIN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México, FCE, 1985.

propaganda; una herramienta política, y finalmente y por encima de todo, un documento histórico⁷. Este reflejo no es directo, es una representación del pasado, una “reconstrucción” cultural⁸, y que aplicando el método contextual relacionan los productos fílmicos con su época de creación⁹.

Por tanto, revisemos el valor que puede tener el género histórico para aproximarnos a la Historia. En primer lugar, su uso educativo, pedagógico, didáctico. ¿El cine puede usarse para dictar clases de Historia? Está claro que en estos tiempos audiovisuales, eso es más común que hace diez años. El cine puede aprovecharse para la enseñanza en tres sentidos: *enseñanza en el cine, enseñanza por el cine y enseñanza del cine*¹⁰. El valor del cine para aprender Historia se enmarcaría en el segundo supuesto. La enseñanza de la Historia mediante el cine requiere habilidades críticas y selectivas de los contenidos del film y por el espectador para poder aprovechar ese aprendizaje.

⁷ BACHS, A. 1995 “El cine documental”. *Historia y Vida*, 77, extra: 100 años de cine. Barcelona. Pp. 146-151. José CAPARRÓS. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza, 1997.

⁸ La visión francesa de esta propuesta, en Roger CHARTIER. *El mundo como representación. Historia cultural: entre prácticas y representaciones*. México, Gedisa, 1992. Además del citado FERRO. La visión británica, en Peter BURKE. *Visto y no visto. El mundo de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.

⁹ La idea, norteamericana, es de Peter ROLLINS (comp). *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires, Fraterna, 1987, pp. 17-18. Frente a la línea de la Nueva Historia de Marc Ferro surgida en los 70, Rollins representa la línea sociocultural norteamericana de los 80.

¹⁰ Pere BADAÑA. “¿Se aprende Historia con el cine?”, en *Historia y Vida*, nº 58, extra: *El cine Histórico*, pags.165-171. Barcelona. 1990.

Citemos el caso real de un historiador que había mandado a un alumno un trabajo de Historia Contemporánea tomando como punto de partida cualquier película vista en televisión; el alumno no hizo el trabajo, aduciendo que “no había ninguna película válida en TV para el estudio de la Historia”. El profesor repasó la programación y comprobó que entre las películas emitidas estaba **The African queen** (John Huston, 1951)¹¹. Este film sin ser histórico, hubiera permitido un trabajo sobre el colonialismo europeo, las misiones religiosas como forma de penetración, y los choques producidos durante la I Guerra Mundial entre alemanes e ingleses por el reparto de África. Pero el alumno no había sabido extraer esa información de la película al faltarle las herramientas para el análisis, que implican no sólo un conocimiento previo de claves históricas sino un conocimiento de los elementos que componen la película¹².

El caso muestra que con el cine por sí solo no se puede aprender Historia. El cine sirve para aprender más o mejor la Historia, para reforzar su aprendizaje, pero es necesario que haya conocimientos previos. Nadie puede aprender Historia sólo mediante una película, se obtendría una visión distorsionada que no se ajuste a la realidad. Imaginemos que sin fuentes históricas, intentáramos reconstruir la Historia de Roma basándonos en **Gladiator** (Ridley Scott, 2000), Francia de Luis XIV mediante **El hombre de la máscara de hierro** (Randall

¹¹ Pablo BONELL. *El film en la enseñanza de la Historia*. Barcelona, Universidad Central de Barcelona, 1986.

¹² José CAPARRÓS. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Wallace, 1998) o la Primera Guerra Mundial con **Caballo de guerra** (Steven Spielberg, 2010). Intentar aprender Historia así encontraría el mismo tipo de limitaciones que el arqueólogo cuando intenta describir la vida prehistórica tomando como base solo restos materiales.

Otra limitación del cine en conocimiento histórico se debe a su reducido ámbito de atención, centrado en narrar grandes sucesos, vidas de grandes personajes (reyes, princesas, nobles, tiranos) sin tener en cuenta que *el asunto de la historia es el espíritu y las costumbres de las naciones, es decir, las formas de la vida*, algo mucho más difícil de reflejar en una película. Pero pese a estas limitaciones, mediante un conocimiento previo las películas citadas sí podrían ayudar a una mejor comprensión de aspectos históricos como los espectáculos públicos en la antigua Roma, las monarquías absolutas o la guerra de trincheras.

De todos modos, es cierto que deberíamos hacer una distinción entre películas que utilizan la Historia al servicio de espectáculo, como las citadas; y las que proponen una reflexión sobre la época, los hechos o los personajes que reflejan, como **A man for all seasons** (Fred Zinnemann, 1966), **El gatopardo** (Luchino Visconti, 1962), **Senderos de gloria** (Stanley Kubrik, 1957), o **Tierra y Libertad** (Ken Loach, 1995).

Sin embargo, en una película histórica o no, quien quiera aprender historia debe saber separar lo histórico de lo puramente dramático. Julián Marías recuerda la polémica entre historiadores y críticos tras el estreno de **El Cid** (Anthony Mann, 1961) a raíz de las inexactitudes históricas del film.

Como comenta el ensayista, es una película, no un tratado de historia, su finalidad es diferente, y las inexactitudes serían irrelevantes en comparación con el placer de ver tres horas de la España medieval, por muy idealizada que esté.

Por ese mismo criterio, señala, habría que quitarle todo valor a las obras de Shakespeare o a la pintura renacentista.

Las inexactitudes son 'licencias' que la ficción se permite siempre, ¿por qué ha de haber licencias poéticas y no cinematográficas? El Cid no murió en la lucha por Valencia... ¿puede pedírsele a un director cinematográfico que resista a la tentación de la última escena impresionante del Cid muerto cabalgando fantasmalmente por la playa? Sobre todo cuando el 'ganar batallas después de muerto' forma parte de la realidad popular y tradicional del Cid¹³.

Por tanto, es lícito tomarse licencias en beneficio de la dramatización, y esas "falsedades" pueden convertirse en un hecho histórico cuando se cometen a sabiendas con intencionalidad coyuntural.

Un film tan conocido como **El acorazado Potemkin** (Sergei Eisenstein, 1925) contiene falsedades históricas de como la muy famosa de la matanza en las escaleras de Odessa, o la escena en que los marineros son cubiertos con una lona para ejecutarlos. También se silencia el hecho de que el barco, tras refugiarse en

¹³ MARÍAS y ALONSO; op. Cit. La misma idea en Vicente DEL CASTILLO y Jesús MARTÍNEZ. *Personajes históricos en el cine*. Madrid, Acento Editorial, Colección Flash Más, 2003.

el puerto rumano de Constanza, fue devuelto a la armada zarista y algunos marinos rebeldes ejecutados. Eso no invalida el valor *didáctico* de la película, *más bien lo incrementa*. La película sirve bien para explicar las tensiones existentes entre las distintas clases de la Rusia zarista previas a la revolución y esas “falsedades históricas” testimonian el afán del gobierno bolchevique por glorificar los antecedentes y héroes de dicha revolución, como un ejemplo de propaganda.

Este valor didáctico de las películas de género histórico aumenta cuando en la película en cuestión, el tema histórico a tratar está influido por las propias circunstancias históricas del momento en que la película es realizada. Así se puede comprobar cómo la interpretación de determinados hechos históricos está mediatizada muchas veces por la época en que se produce dicha interpretación y producción¹⁴.

Así pues, una película como **Spartacus** (Stanley Kubrick, 1960) no puede entenderse sin entender el momento en que fue realizada, o las circunstancias personales de los que la hicieron. La película puede utilizarse para entender aspectos de la Roma clásica como el conflicto entre *optimates* y *populares*, los espectáculos públicos, la importancia de los esclavos en los latifundios romanos, y la institución de la dictadura romana¹⁵. Sin embargo, el mensaje político de la película no pertenece a la

época romana sino a la época en que se realizó la película, mensaje que sólo puede comprenderse sabiendo lo que supuso en Estados Unidos la “caza de brujas” de comunistas emprendida por el senador McCarthy. El guionista de la película, Dalton Trumbo, había sufrido las famosas “listas negras” viéndose obligado a firmar guiones con otro nombre, y se había dado la absurda circunstancia de elegir a guionistas de paja que firmasen en lugar de los auténticos. La situación llegó al extremo cuando dos guionistas, Carl Foreman y Michael Wilson, ni siquiera pudieron recoger el Oscar por **El puente sobre el río Kwai** (David Lean, 1957), al no estar firmado por ellos, sus autores verdaderos, sino por Pierre Boule, el autor de la novela en que se basa la película.

Sólo sabiendo eso podemos entender la significación del discurso de Craso (Lawrence Olivier) ante las tropas de Roma, o la escena en que le muestra al senador popular Cayo Graco (Charles Laughton) la lista de proscripciones para purgar el senado de “malas” influencias. La significación histórica de **Spartacus** es doblemente importante si añadimos que gracias al empeño de su productor y protagonista Kirk Douglas y de los actores Laurence Olivier, Charles Laughton y Peter Ustinov, fue el primer guión que Trumbo pudo firmar con su auténtico nombre tras años de anonimato, constituyéndose en el final de la “caza de brujas” anticomunista norteamericana.

En España hubo ejemplos en los que el pasado reciente fue abordado de diferentes maneras dependiendo del momento en que se realizaban las películas, como los films que abordan el tema de la Guerra Civil española. La necesidad de superar un

¹⁴ IBARS y LÓPEZ; op. Cit.

¹⁵ Rafael DE ESPAÑA. *El Peplum. La antigüedad en el cine*. Barcelona, Glénat Colección Biblioteca del Doctor. Vértigo, 1997. La misma idea la repitió Jon SOLOMON en *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid, Alianza editorial, 2001.

hecho tan traumático permitió tratamientos tan diferentes desde los primeros acercamientos metafóricos (**La caza**, Carlos Saura, 1965 y **Furtivos**, José Borau, 1975) a intentos abiertos por recuperar la memoria de los militantes de izquierda (**Los días del pasado**, Mario Camus, 1977), al uso del conflicto como excusa para hablar del presente (**El Crimen de Cuenca**, Pilar Miró, 1979), a la comedia alegórica (**La vaquilla**, Luis Berlanga, 1985) y a los intentos de reflexión desde posturas ideológicas concretas (**Tierra y Libertad**, Ken Loach, 1995)¹⁶.

Estos casos nos llevan al siguiente punto, el cine como testimonio de un momento social y político concreto.

C) PELÍCULAS COMO REFLEJO SOCIAL Y POLÍTICO

Marc Ferro decía que *todos los filmes son históricos, incluso los pornográficos, todo filme tiene una sustancia histórica... y esto es así porque la cámara revela el comportamiento real de la gente, la delata mucho más de lo que se había propuesto. Descubre el secreto, exhibe la otra cara de una sociedad, sus lapsus*¹⁷.

Esa cualidad explica la existencia de la censura cinematográfica, pero la censura no minimiza el valor del cine como testimonio sino que lo aumenta, pues como cualquier otra fuente, el cine puede ser tan revelador por lo que dice como por lo que no dice o no se le permite decir.

¹⁶ Román GUBERN y José MONTERDE. *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra Colección Signo e imagen, 1995.

¹⁷ FERRO; op. Cit.



***El Cid* (1961), históricamente inexacto, es buen cine de espectáculo sobre la España medieval, y continuó una polémica de 45 años. *Espartaco* (1960) fue un film de mensaje político indudable frente al conservadurismo norteamericano.**

<http://alsolikelife.com/shooting/2008/09/925-66-el-cid-1961-anthony-mann/>
<http://www.taringa.net/posts/economia-negocios/12379436/El-falso-terror.html>

Coincide con Ferro el español Caparrós, en que *de cualquier película, aunque no pretenda historiar, sino solo narrar un argumento dramático, se puede sacar más interpretación histórica que de otras obras de carácter pseudo-histórico*¹⁸. Para Porter, cualquier película puede convertirse en elemento utilizable si se le somete a un estudio crítico; el problema radica en saber diseccionar los elementos históricos que subyacen en cada película.

Esto es así porque las películas, como cualquier otra obra, reflejan la mentalidad de los hombres que la han hecho y de su época. El especialista estadounidense en Historia del cine Martin Jackson, fundador del “Historians Film Committee”, ha definido esta cualidad del cine:

*El cine debe ser considerado uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX, ya que refleja ampliamente las mentalidades de los hombres y las mujeres que hacen los filmes. Lo mismo que la pintura, la literatura y las artes plásticas, el cine ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo... El cine... es parte integrante del mundo moderno. Aquel que se niegue a reconocerle su lugar y su sentido en la vida de la Humanidad privará a la Historia de una de sus dimensiones, y se arriesgará a malinterpretar los sentimientos y actos de los hombres y mujeres de nuestro tiempo*¹⁹.

Y el sociólogo francés de la Sorbona Pierre Sorlin añade que lo anterior es posible,

¹⁸ José CAPARRÓS. “El filme político”, en: *Historia y Vida*, nº 77, extra: 100 años de cine, pags. 136-145. Barcelona. 1995.

¹⁹ Citado en CAPARRÓS, 1995.

... porque una película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época. Siendo la ideología el cimiento intelectual de una época... cada film participa de esta ideología, es una de las expresiones ideológicas del momento²⁰.

A estas afirmaciones dediquemos el resto de nuestra reflexión, ilustrándola con ejemplos. Pero tenemos claro que las películas son testimonio y testigo de la Historia, de ahí su importancia como fuentes auxiliares para la investigación histórica. Por ejemplo, las comedias sentimentales de Frank Capra, de los años 30 y 40, son sobre todo el reflejo del optimismo que trataba de inculcar en la sociedad estadounidense el *New Deal* del presidente Roosevelt tras la crisis de 1929; incluso una película no precisamente optimista como **Las uvas de la ira** (John Ford, 1940) no podía finalizar sin mostrar, tras los sufrimientos de la familia protagonista, un campamento gubernamental de acogida, autogestionado por sus ocupantes, haciendo énfasis en la ideología rooseveltiana del esfuerzo colectivo como solución a la crisis económica, el mismo mensaje de un filme tan diferente como **Meet John Doe** (Frank Capra, 1941).

No sólo las circunstancias económicas sino también la mentalidad de la época aparecen en el cine. Las películas norteamericanas de gánsteres de los años 30 y 40 no pueden evitar el mensaje moralizante de la época, el delincuente como un mal social que debe ser erradicado. Así, en las películas de la época, el delincuente debe sufrir la muerte como consecuencia de sus delitos, como en **El pequeño César** (Mervyn Le Roy,

1931), **Scarface** (Howard Hawks y Richard Rosson, 1932) o **Al rojo vivo** (Raoul Walsh, 1949). Y no sólo Estados Unidos fue pródigo en este cine. En Asia, el hindú Satyajit Ray con su **Trilogía de Apu** (1952-59), y el japonés Yasujiro Ozu con sus filmes que analizaban los cambios sufridos por la institución familiar en el Japón de posguerra, representan este cine social.

En Europa, por otro lado, hubo movimientos como el cine neorrealista italiano definido por su ideólogo Cesare Zavattini como *cine de atención social* centrado en los problemas de la sociedad italiana de posguerra: hambre, pobreza, marginación, delincuencia, la situación de la mujer... Claros ejemplos son **Roma, ciudad abierta** (1945) de Roberto Rossellini; **La tierra tiembla** (1948) y **Rocco y sus hermanos** (1960) de Luchino Visconti; **El ladrón de bicicletas** (1948) de Vittorio de Sica; **Arroz amargo** (1948) de Giuseppe de Santis o **La strada** (1954) de Federico Fellini. Otra muestra de cine social europeo más cercano son las películas de Eric Rohmer, que diseccionan el comportamiento pequeño-burgués de la juventud intelectual francesa de los años 60 y 70.

Incluso el cine español del franquismo en películas de Bardem (**Muerte de un ciclista**, 1955; **Calle Mayor**, 1956), Marco Ferreri (**El pisito**, 1958; **El cochecito**, 1960) o Luis Berlanga (**Bienvenido Mr. Marshall**, 1952; **El verdugo**, 1963), son reflejo de la época, transmiten las frustraciones y esperanzas de la clase media española de la época, y en las dos últimas un importante mensaje acerca de la política norteamericana de la época y de la pena de muerte ejercida por el régimen franquista. *Más tarde, la bonanza económica artificial de los años 60 y el turismo*

²⁰ SORLIN; op. Cit.

se reflejaron a su vez en películas en las que se trató de mostrar "nuevos vientos", y una situación irreal pero que transmitía las aspiraciones de la clase media. Incluso la represión sexual dio lugar a un género cinematográfico en los años 70, el *landismo*, por el actor Alfredo Landa, que forjó un arquetipo cinematográfico, el español medio, con deseos de sexo pero con complejos de culpa que superaba con picaresca insolente²¹.

El cine era pues capaz de ilustrar las aspiraciones, deseos y características de toda una sociedad, y no terminó ahí, fue capaz de reflejar en sus temáticas y argumentos los cambios políticos de la historia de todos los países. El cine fue también reflejo de la política. Veamos tres casos: el *macartismo*, la *transición* española y el cine derechista de la era Reagan-Bush.

El Macartismo: Cuando en 1947 se inició la guerra fría entre el socialismo y el capitalismo, en Estados Unidos comenzó un período de conservadurismo que llegó a alterar toda la sociedad norteamericana, especialmente a los intelectuales, que fueron perseguidos, denunciados y condenados; a este periodo que duró hasta 1955, aunque sus huellas en el imaginario y la vida cultural quedaron, se le llamó *macartismo* o 'cacería de brujas' por su gestor, el senador McCarthy. Este macartismo entendió bien el papel del desarrollo del cine en el quehacer del pueblo norteamericano. Una vez establecidas las condiciones para la creación, en 1938, de la tristemente célebre Comisión de Actividades Antiamericanas), se preparó para buscar en Hollywood a "las brujas comunistas".

²¹ GUBERN y MONTERDE; Op. Cit.

Los centros de poder financiero y las grandes productoras, para alimentar el macartismo, decidieron hacer las "listas negras", que significaba que toda persona incluida en esta lista no tendría trabajo en Hollywood. La manera de "blanquearse" era reconociendo haber pertenecido a un sindicato, o haber sido miembro del Partido Comunista; la tragedia fue dar los nombres de otros miembros de sindicato o partido. El solo hecho de dar nombres ya parecía digno de un film de terror. Muchos optaron por este blanqueo, siendo los casos más oscuros los de Elia Kazan y Edward Dmytryk, directores geniales pero también delatores.

Un hecho tan decisivo en la vida norteamericana y con tanta incidencia en el cine, era evidente que acabaría reflejándose en el cine, y la paranoia y el complejo de culpabilidad que llegó a generar el Macartismo llegó a impregnar todos los géneros en los años 50: el western (**High noon**, Fred Zinnemann, 1952); el drama social (**On the waterfront**, Elia Kazan, 1954); el de ciencia ficción y terror (**Invasión of the body snatchers**, Don Siegel, 1956) y, como hemos visto anteriormente, hasta el cine de romanos (**Spartacus**, Stanley Kubrick, 1960)²².

La transición española es otro caso de circunstancias políticas reflejadas en el cine: el cambio decisivo del paso de la dictadura a la democracia. Entre las películas que abordan frontalmente la frágil situación política de esos días figuran ejemplos radicales que denuncian la resistencia del fascismo a desaparecer (**Camada negra**, Manuel Gutiérrez, 1977), denuncias de torturas

²² Peter BISKIND. *La generación que cambió Hollywood*. Barcelona, Anagrama, 1998.

y el peligro de grupos ultraderechistas (**Los ojos vendados**, Carlos Saura, 1978), y las difíciles reivindicaciones obreras (**Con ñas y dientes**, Paulino Viota, 1977). O el tono ferozmente comprometido de Eloy de la Iglesia: **El diputado** (1978) hurga en las contradicciones de un líder izquierdista acomplejado por su homosexualidad, y **Miedo a salir de noche** (1979) es un valiente alegato contra una campaña de la ultraderecha que trató de identificar democracia con inseguridad.

Recordemos también ambiciosos filmes semi-documentales que reflejaron graves acontecimientos políticos ocurridos durante la transición, como el asesinato del gobernante Carrero Blanco y el terrorismo de ETA en **Operación Ogro** (Gillo Pontecorvo, 1979), rodada en los años en que dicho terrorismo golpeaba más; ó **7 días de enero** (Juan Antonio Bardem, 1979) que reflejaba el asesinato de abogados laboristas a manos de pistoleros de extrema derecha, y las tensiones previas a la llamada “semana negra” de Madrid. En películas como ésta se pueden encontrar muchas claves para entender el difícil pero intachable proceso de la transición hacia la democracia.

Y *el cine derechista de la época Reagan-Bush*, con uno de los arquetipos cinematográficos más reconocibles con la política norteamericana, las películas militaristas como *Rambo*, personaje catalizador de la sociedad norteamericana, símbolo de la transformación de su política exterior. *Su cuerpo, su uso de armas y su violencia representan mejor que otras imágenes la vuelta a la vieja idea de la glorificación de la guerra contra el enemigo externo. En sus películas uno puede analizar la mentalidad que prevaleció en ese periodo.*



El Acorazado Potemkin (1925), inexactitudes históricas, brillante obra artística de alto valor didáctico.
<http://rompiendoreglas.net/tag/el-acorazado-potemkin/>

El estreno de **First Blood** (Ted Kotcheff) fue en 1982, durante el primer mandato del presidente Ronald Reagan. En el film un inadaptado excombatiente del Vietnam es perseguido injustamente por las fuerzas del orden de una pequeña localidad y por el sheriff local. La película convertía a Rambo en símbolo del rebelde contra el sistema corrupto que provocó el fracaso en Vietnam y se negó a pagar las consecuencias. Tres años más tarde, con Reagan en su segundo mandato, se estrenó **Rambo II** (George Pan Cosmatos, 1985), con un cambio sustancial en la historia y el rol protagonista convertido en símbolo norteamericano: el combate se desplaza de la corrupción local a los ejércitos vietnamita y soviético. Fue una de las primeras películas de los 80 que utilizó el ataque al comunismo como medio de distraer la atención del espectador norteamericano de los problemas internos de su país. Reagan incluso se identificó con el personaje: declaró que tras ver el film, sabría cómo tratar con los iraníes la próxima vez que cometieran actos de violencia contra Estados Unidos, en clara alusión a la crisis de rehenes del mandato de su antecesor Jimmy Carter. Rambo pasó a convertirse en *símbolo de justicia*.

De este modo, el país *involucionó* de la política exterior antibeligerante y demócrata de Carter, considerado presidente "débil", a la época conservadora anticomunista. Hollywood no tuvo reparo en hacer filmes que glorificaban al país como protector de la justicia y el derecho. Las películas de justiciero armado se convirtieron en tópico durante los doce años siguientes al segundo film de Rambo, y sólo se entienden relacionándolas con la política exterior de Reagan y Bush; los mandatos de ambos marcaron una tendencia en Hollywood que

remarcó el paralelismo entre los tipos duros y la política exterior norteamericana. Así, a mediados de los 80 otro duro tomó el relevo, Arnold Schwarzenegger, cuya frase repetida en varios films se convirtió en eslogan del revanchismo que volvió y demostró su superioridad en la Guerra del Golfo. El intento de potenciar la amenaza exterior fue asimilado por los filmes de la saga de **Commando** (Mark Lester, 1986) o **Predator** (John McTiernan, 1987). En cada una, “el bueno” se convertía en vengador de la amenaza exterior de un enemigo (dictador bananero o extraterrestre) cuyo refugio es distante y que es destruido por un guerrero anglosajón.

La era de Reagan y Bush fue prolífica en estos filmes, a los que añadimos otros que ya referían sin pretextos el peligro ruso (como la costosa **Red dawn** de John Milius, 1984, o la inservible **Invasión U.S.A.**, de Joseph Zito, 1985), y la amenaza terrorista (**Delta Force**, Menahem Golan, 1986). Sus títulos en sí mismos lo dicen todo, filmes hechos para introducir deliberadamente en el público un sentimiento de amenaza externa y de seguridad en el poder militar norteamericano, y su lucha moral contra comunismo y terrorismo. *El mensaje era que el justiciero individualista, pese a su ilegalidad, quedaba redimido por haber salvado al mundo civilizado; un mensaje que el segundo de los Bush no dudó en reactivar en circunstancias más actuales.*

Esto nos lleva a considerar que casi todo filme, sobre todo de alto presupuesto, con o sin tema histórico o social o político, es también un vehículo ideológico y propagandístico. Esto no solo en los filmes occidentales, la *vehiculización* ideológica es notoria en el cine soviético, que a mediados de los años 20 hizo su

debut con películas dedicadas a la lucha de clases y la emancipación del proletariado. Eran películas cuya importancia radicaba en que, por primera vez en la historia del cine, aparecía el proletariado representado desde su propio punto de vista y sus intereses, y no desde el punto de vista de las clases dominantes. **La huelga** (Sergei Eisenstein, 1926) fue la primera película en la que la masa era el protagonista colectivo, y no tuvo actores profesionales. También la citada **El acorazado Potemkin** (1925), del mismo director.

Las revolucionarias aportaciones de los cineastas soviéticos al arte del montaje ensancharon el área de lo que se podía comunicar en la gran pantalla, y esa influencia se hizo sentir en otros países de Europa, especialmente en el período nazi. Porque hoy está comprobado por los historiadores del cine que el cine nazi tomó como modelo el cine soviético, en su montaje rítmico, el tono retórico de los planos, los contrapicados, enfáticos ángulos de cámara, la afición por los primeros planos de rostros o la representación de planos del cielo dotándolos de gran contenido dramático gracias a filtros fotográficos.

A veces la influencia se notó por contraste, pero aun así es evidente: las masas desbordadas y hormigueantes en **Octubre** (Eisenstein, 1927) obtienen su reflejo opuesto en los desfiles y paradas de masas organizadas rígidamente en **Triunfo de la Voluntad** (1935) y **Olimpia** (1936) de Leni Riefenstahl. *Estas similitudes han originado aproximaciones críticas entre dos obras, en principio tan aparentemente antagónicas como **El acorazado Potemkin** y **El triunfo de la voluntad***²³.

²³ GUBERN, 1995.

Caparrós cita ejemplos destacados por Gubern del uso propagandístico del montaje cinematográfico de **El triunfo de la voluntad** puestos al servicio de la ideología nazi. Todos los elementos estéticos y todo el montaje y la fotografía no son fruto del azar sino algo plenamente calculado, y tienen como eje central el culto a Hitler.

Todo esto ratifica la importancia de que el historiador que use el cine como fuente histórica conozca los fundamentos técnicos del mismo. Sólo así puede analizarse una película como ésta, “obra maestra del mal” y advertir del peligroso mensaje que contienen sus fascinadoras imágenes.

Y por último, el cine también se usó y se usa para propaganda bélica. Y aquí, no sólo regímenes como el soviético y el nazi han utilizado el cine. También otros regímenes han acudido a él por circunstancias excepcionales como la guerra mundial. Es el caso de los documentales rodados por Frank Capra y John Ford durante la 2ª Guerra Mundial por encargo del Ministerio de Defensa de su país o de películas como **La más bella** (1944) de Akira Kurosawa, para animar el esfuerzo en la productividad industrial de las mujeres japonesas durante dicha contienda.

En el caso de los cineastas norteamericanos, Capra fue llamado para encargársele una serie de siete documentales, y antes de acometer tal tarea, estudió con atención los documentales de Leni Riefensthal; si bien inicialmente se sintió desanimado ante los logros de aquella, está claro que supo tomar nota de las técnicas utilizadas puesto que **The battle of Russia** (1943) y **War comes to America** (1945) utilizan sabiamente la mezcla de

material documental con material de ficción para conseguir los fines propuestos, constituyéndose en representaciones idealizadas de la América de la época pero que son, por ello, reveladoras del sentir y el pensar de la época. John Ford también utilizó la técnica del “falso documental” en **December 7th** (1943), planteada como documental sobre el ataque a Pearl Harbour, incluyendo sus preliminares y las consecuencias posteriores, pero rodada, en realidad, una semana después del hecho, mezclando material de archivo, planos filmados allí pero manipulados para darles intencionada estructura narrativa, e imágenes filmadas ex-profeso que incluyen conversaciones con soldados *muertos* que hablan de sus familias, y otras escenas destinadas a estimular la sensibilidad del espectador para justificar moralmente la presencia norteamericana en la guerra.

El otro documental más conocido de Ford es **The battle of Midway** (1942), de intención ambiciosa: rodar *in situ* una de las batallas que supuestamente iba a ser de las más decisivas para la guerra dándole así el mayor realismo posible. Sin embargo, tal loable intención no hace olvidar la índole propagandista del proyecto, reforzada mediante un montaje destinado a potenciar el sentimiento triunfalista de los norteamericanos. Esa intención resulta evidente en las imágenes finales de la película: unos rótulos escritos a mano informan de las bajas de los japoneses mientras un marine pinta sobre ellos el signo de la victoria en color rojo. Como no podía ser menos, ambos documentales ganaron premios Óscar, merecidamente en el caso de **December 7th**, una obra maestra del arte cinematográfico al margen de su mayor o menor verismo.

La película de Kurosawa, **La más bella** (1944) relata las vicisitudes de mujeres que, tras haber abandonado sus hogares, trabajan como voluntarias en una fábrica de lentes de precisión para aviones de guerra. El esfuerzo de subir la productividad sobreponiéndose a enfermedades, accidentes, rencillas, muertes de familiares o el simple agotamiento, están narrados con evidente tono realista y casi semi-documental para aumentar su efectividad, y se constituye en un magnífico documento que anticipa el profundo cambio social que tendrá lugar en Japón tras la guerra, con la aplicación de las lealtades personales al ámbito laboral y empresarial o la adaptación de un código tan individualista como el *Bushido* a la colectividad. Como película al servicio de un régimen totalitario, responsable de millones de muertes, no es extraño, por tanto, que también aquí el montaje recuerde al estilo de Riefensthal alternando tomas largas con primerísimos planos de los rostros de las actrices y otros insertos rítmicos o enfocando la atención sobre objetos que adquieren gracias a la mirada de la cámara una gran significación, mientras que, por otro lado, la composición de las escenas recuerdan mucho a las del cine soviético²⁴.

No olvidemos estos directores, estas películas, en estos tiempos de cine ligero, predominio de los *blockbuster* norteamericanos, de la crisis de los cines nacionales, del predominio del *mainstream* del imperialismo cultural. Ese parece ser hoy en día

²⁴ La obra del veterano director japonés, en Manuel VIDAL. *Akira Kurosawa*. Madrid, Cátedra, Col. Signo e Imagen, 1992. También en Stuart GALBRAITH. *El emperador y el lobo. La vida y películas de Kurosawa y Mifune*. Madrid, T&B editores, 2001. Un homenaje incompleto, en VVAA. "Akira Kurosawa". Revista *Nosferatu n° especial 44-45*. Diciembre 2003.

el signo del cine, cada vez más rendido a los intereses de la industria, y casi olvidados ya aquellos cineastas comprometidos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta que intentaron dar su visión de la Historia más reciente a través del cine.

Hasta aquí, podemos perfilar la idea de la importancia del cine para un mejor conocimiento de la Historia. El pasado, la mentalidad de una sociedad, una ideología o un cambio político aparecen reflejados en el cine del momento. Por ello, el cine puede servir para estudiar la Historia, puede ser una excelente fuente histórica, cuando es un reflejo de las circunstancias que está viviendo una sociedad en un momento determinado, y cuando dramatiza o reflexiona sobre hechos que se produjeron en un pasado más o menos lejano. En ambos casos su utilización como fuente es válida.

Ahora bien, el cine puede ser contemplado simplemente como espectáculo o entretenimiento, pero si es contemplado como fuente debe ser sometido a un proceso de crítica riguroso al igual que con el resto de las fuentes históricas de un período, textuales o materiales. Ello requiere un profundo conocimiento de los elementos compositivos del cine, y también un conocimiento previo del período histórico que se está tratando de estudiar a través del cine mismo²⁵.

Respecto a las tres preguntas iniciales, la de hasta qué punto el cine permite entender la Historia queda contestada con el valor que se puede extraer de determinadas películas para entender

²⁵ José MONTERDE. *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona, Laia, 1986. J.FERNÁNDEZ SEBASTIÁN. *Cine e Historia en el aula*. Madrid, Akal, 1989.

aspectos del pasado con ejemplos visuales o que un alumno capte la esencia del período, la mentalidad de las gentes de esa época. En cuanto al valor histórico del cine, ya hemos visto que sin la revolucionaria **El acorazado Potemkin**, la fascista **El triunfo de la voluntad** o la imperialista **Rambo**, la comprensión de los momentos históricos que las vieron nacer sería menor.

Por último, ¿el cine refleja la Historia o la deforma? El cine es drama, espectáculo, industria e Historia. Como arte mezcla literatura, fotografía, arquitectura, movimiento diálogo y música. Es esta especial mezcla y su carácter de obra colectiva la que hace muchas veces difícil su análisis objetivo, pero lo que hace que su interpretación sea tan enriquecedora pues detrás de cada película se esconde un complejo entramado de intereses económicos, personales, políticos y artísticos que, si logra ser desentrañado, puede proporcionarnos mucha más información que cualquier otra manifestación artística.

En definitiva, *el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia. ¿El postulado? Que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia*". Sería un error, por tanto, desechar el cine por la capacidad que tiene para emocionarnos o entretenernos, haciéndonos olvidar, en ocasiones, que detrás de cada película, sea del género que sea, se esconde la Historia de nuestras colectividades, esperando a ser descubierta.



***El triunfo de la voluntad* (1935), pseudo-documental, el mejor uso propagandístico del montaje al servicio del nazismo.**

<http://cine.coveralia.com/caratulas/El-Triunfo-De-La-Voluntad-%28>



***La más bella* (1944), de Kurosawa, semi-documental realista y magnífico documento sobre la sociedad japonesa en guerra.**

<http://habitacion-237.blogspot.com/2012/03/akira-kurosawa-la-mas-bella.html>

EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA EN EL CINE

Dentro del frondoso tema de las relaciones entre la Historia y el Cine, tema ya explorado desde los años 70 por historiadores franceses y desde los 80 por historiadores españoles, uno de los menos conocidos es el del cine latinoamericano acerca de su emancipación. Las relaciones entre Historia y Cine son tan conflictivas como la historia de estos 200 años en nuestro subcontinente.

Ha quedado claro que los films reconstruyen los cambios históricos, y como documentos nos dicen algo, podemos *conectar los filmes con las corrientes de la historia contextual, relacionando los productos fílmicos con su época*²⁶. En el cine reposa una parte de la memoria, el rostro y el imaginario de las sociedades, y en el análisis de los films se busca el sentido histórico de un documento –porque un film también lo es– capaz de revelar nuevos significados, contribuyendo así a conferir un rostro a un determinado periodo.

²⁶ ROLLINS, Peter; Op. cit. FERRO; op. Cit.

La existencia de muchos films sobre la Independencia de América Latina nos permite meditar sobre los dos siglos transcurridos desde el inicio de las luchas emancipadoras. Esta reflexión exige revisar un tema historiográficamente prolífico: las luchas libertadoras del siglo XIX son episodios decisivos llenos de colonialismo, violencia, liberalismo, republicanismos. La objetividad es muy difícil, lo cual hace que muchos historiadores, artistas y cineastas se decanten a posiciones polarizadas, difíciles de identificar en la vida real y en las imágenes. Esas posturas suelen obedecer a motivaciones anacrónicas, ya que manipulan el pasado en función del presente. El cine ha hecho lo mismo.

Sin embargo, no se busca polemizar sino recordar lo conflictivo que es representar e interpretar los hechos ocurridos hace 200 años. En resumen, es un problema reflejado en la historiografía pero también en todas las manifestaciones culturales y artísticas, entre ellas las imágenes y sobre todo el cine.

Este estudio plantea como preámbulo el tema del descubrimiento de América y la conquista española en el cine, como un antecedente al tema central: una recapitulación de cómo la cinematografía ha reflejado la independencia latinoamericana del siglo XIX.

Refiramos nuestros materiales y método. Para sistematizar una tarea tan amplia, clasificamos las películas en bloques según origen geográfico, única forma de encontrar puntos temáticos e ideológicos comunes. Veamos en primer lugar filmes europeos y españoles sobre el descubrimiento y la independencia de

América; luego los filmes latinoamericanos sobre el mismo tema; y finalmente los filmes de países anglosajones, que también hubo y muchos.

La figura de Cristóbal Colón ha tenido lógicamente una representación acorde a los rasgos aun confusos de su personalidad. Las aproximaciones del cine se acogen a los mismos criterios de los estudios escritos, es decir *oscilan entre la alabanza y la crítica*. La primera ha sido la habitual, pues es la que más se ajusta a las pautas del cine biográfico de personajes positivos.

El primer film fue **La vie de Christophe Colomb** (1917) de Gerard Bourgeois, film francés hecho en España, con un guión de enciclopedia, libresco y escolar, sin análisis ni imagen atractiva, con aspecto de ilustración de libro pedagógico: Colón es un genio incomprendido que muere en la miseria, en un film que era solo una reivindicación con iconografía primitiva. Ello puede disculparse en un film de 1917, pero no en la película mexicana **Cristóbal Colón** (1943) de José Díaz Morales, con el mismo planteamiento en forma y contenido de un iluminado que habla de “descubrir un mundo nuevo” que al morir lanza una arenga a la cámara (o sea, a la Historia) recordando la ingratitud de sus coetáneos; tópicos sin fundamento histórico. Esto fue denunciado por la crítica franquista, como una concesión a la “Leyenda Negra” antiespañola²⁷. Acusación exagerada ya que la rígida censura española autorizó el film: la

²⁷ Según la revista española *Primer Plano*, de 1946. ESPAÑA, Rafael de. *España y América: 500 años de Historia a través del Cine*. Film-Historia, Vol. II, n° 3 (1992): 190.

prensa franquista rechazó el film por su director, republicano español exiliado. Curiosamente, en México el film buscó exaltar el hispanismo patriótico, pero fue una obra acartonada y pobre, que mezclaba declamación teatral y mímica del cine mudo.

Hay un film sobre Colón casi desconocido, original al prescindir del rigor histórico, que reelabora los hechos con libertad: el alemán **Columbus** (1922), del que no queda casi constancia pese a seguir la moda de cine histórico que tantos éxitos dio al cine alemán. Dirigido por el húngaro Márton Garas²⁸, autor de muchas películas entre 1912 a 1925. Su aporte es un extraño producto, que mezcla masas de gente y carabelas de verdad con pobreza de medios, de estética descuidada, y que acumula detalles inventados tan atrevidos que desafía a cualquier crítico cinematográfico.

La controversia que acompaña a la historia de la conquista ha tenido su máxima expresión visual en el periodo 1949-1954, con el film británico **Christopher Columbus** (1949) de David McDonald, y su réplica española **Alba de América** (1954) de Juan de Orduña. Los detalles del conflicto han sido recogidos en más de un libro²⁹.

²⁸ El film solo figura en un catálogo de cine, de la Sitfung Deutsche Kinemathek.

²⁹ CASTRO, A. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 296.



***Cristóbal Colón* (1943), hispanismo patriótico sin base histórica sobre un iluminado que arenga a la Historia.**

http://www.youtube.com/watch?v=uG3LVk_a7Mk



***Christopher Columbus* (1949), biografía inglesa, malévol y antiespañola, de factura brillante, provocó la respuesta franquista.**

<http://www.cristoforocolombo.com/gran-bretagna-1949-christopher-columbus/>

El film inglés es una biografía no benévola, donde el norteamericano Fredric March encarna un almirante engreído y autosuficiente, pero se hace referencia a la condición de Colón de víctima de los hidalgos castellanos. Y si la película se hubiera quedado en eso las autoridades españolas solamente la habrían prohibido, sin darle importancia, pero lo que encendió el escándalo en la autoridad franquista fue el tratamiento dado al rey Fernando. En una escena en que Colón deambula por Palacio esperando audiencia, se topa con una dama acosada por un caballero, al que Colón golpea: el acosador resulta ser el propio rey. La escena es inadmisiblemente históricamente, pues el rey no era un marido ejemplar pero tampoco ningún acosador. De haber ocurrido eso Colón no solo no hubiera llegado a las Indias, tampoco hubiera vivido un día más. Los españoles vieron la escena como un insulto inglés, indignación favorecida por la coyuntura internacional, en que el franquismo veía enemigos por todos lados, pero estaba vigente aún la sentencia aislacionista de la ONU y era inviable protestar contra el film pues se exponían a un fracaso³⁰.

Se decidió responder con la convocatoria por el Instituto de Cultura Hispánica de un concurso para realizar una película con la versión “oficial” de los hechos de 1492, con

³⁰ Durante la República española, se logró detener la explotación de **The Devil is a Woman** (1935), una españolada que fue la última colaboración del binomio Dietrich-Sternberg.

dos premisas: un guión ya elaborado y asesoría de especialistas del Instituto. La empresa ganadora fue CIFESA, “antorcha de los éxitos” del cine español, famosa en los años treinta y orientada a los films históricos caros. El producto resultante fue **Alba de América**, film afectado por el oficialismo, ya que la historia exaltaba lo español: el genovés solo encuentra facilidades, los problemas se deben a su orgullo, todos los españoles tienen protagonismo, los Reyes Católicos aparecen con iconografía de estatuas parlantes, y dos agentes extranjeros buscan quitar a España la gloria de la gesta: un judío y un francés.

Además, en una concesión al “Pacto Ibérico” franquista, el papel protagónico lo tuvo el portugués Antonio Vilar. El director Orduña tuvo así limitaciones, pero también sentido visual, y supo transmitir emoción, pese a una definitiva falta de motivación, pues la película resultante fue de una extrema pesadez. El film británico no era ameno, pero su aspecto formal era soberbio por la elaborada fotografía en color; el film español no fue pobre, costó diez millones de pesetas, pero era en blanco y negro y su correcto aspecto visual estaba lastrado por la rigidez. El film fracasó y al ser nombrado como nueva autoridad de cine el pro-neorrealista José García Escudero, ni siquiera recibió recompensas oficiales, al ser estrenado sin clasificación “de Interés Nacional”, algo vergonzoso dadas sus características.



Alba de América (1954), la respuesta al film ingles, rígida y oficialista exaltación de lo español.

<http://blog.diariodecine.es/?p=5353>



Cristóforo Colombo (1968), telefilme ítalo español, con Francisco Rabal como el mejor Colón de la pantalla.

<http://www.cristoforocolombo.com/italia-spagna-1968-cristoforo-colombo/>

Tras este conflicto fílmico, Colón abandona el cine, hasta la obra de televisión italoespañola **Cristoforo Colombo** (1968), influida por el estilo de Rossellini, y dirigida con ritmo por Vittorio Cottafavi; admirable por los matices psicológicos del protagonista, muy lejos del tópico habitual, el acierto se debe a la gran interpretación de Francisco Rabal, probablemente el Colón más creíble que ha aparecido en pantalla. El enfoque histórico es ecuánime, aunque en concesión al patriotismo hispánico se da una errónea relevancia a Pinzón. Luego llegó un film paródico, **Cristóbal Colón, de oficio descubridor** (1982) de Mariano Ozores, una bufonada típica del periodo de democratización del país.

La siguiente obra fue otro telefilme, italiano hablado en inglés, para el mercado norteamericano, **Christopher Columbus** (1985) de Alberto Lattuada, una mitificación de Colón, sin puntos discutibles en su conducta. Por este u otro motivo, el guión denigra a todos los personajes españoles, Pinzón es retratado como un indeseable, con una muerte risible; y el papel protagónico es del irlandés Gabriel Byrne, limitado a componer la expresión bondadosa imprescindible en una obra con dirección descuidada y sin nervio, por el probable desinterés del propio director.

Las conmemoraciones de 1992 produjeron dos obras sobre Colón: **Columbus, the Discovery**, de John Glen; y **1492, the Conquest of Paradise**, de Ridley Scott. Dos films muy diferentes en propuesta y resultados. El primero es un *comic* de

aventuras al estilo de superhéroes, y prescinde de la iconografía tradicional del almirante atormentado y envejecido; ahora es un joven dinámico de eterna sonrisa y abocado al éxito empresarial. Igual que la película española de 1954, el film acaba con la euforia del éxito del primer viaje, pero pese al gasto y la fidelidad a los hechos, el pobre guión hecho por Mario Puzo y la dirección hacen de ésta la superproducción más pobre de esos años, con un humor involuntario que la hacen digna sucesora del film de Ozores.

Muy diferente es la versión de Scott, film angloespañol de gran nivel artístico, que prescinde de la fidelidad obsesiva a los hechos y aborda el tema con perspectiva poética en contenido e impresionista en la forma. La actuación de los protagonistas es correcta pese a los tópicos, y Gerard Depardieu como el personaje principal es intachable. El resultado es óptimo, y pese a algunos errores históricos, logra transmitir la esencia de los hechos, transfigurados por una visión lírica que da otra dimensión –acaso posmoderna– a unos hechos antes siempre abordados de forma pragmática; film que se constituye en una demostración de cómo puede darse originalidad al tema más manoseado, que se convirtió en la mejor plasmación de toda la grandeza y miseria de los hechos de 1492.

Hasta aquí lo hecho en cine sobre Colón. Frente a este personaje, la Historia moderna de Latinoamérica empezaba para bien y para mal. Muchos de los personajes de los siglos siguientes fueron tratados por el cine, tanto en la industria española como en la latinoamericana y anglosajona.



Christopher Columbus (1985), de Alberto Lattuada, descuidado intento de mitificación en idioma inglés.

<http://blog.diariodecine.es/?p=5353>



1492, the Conquest of Paradise (1992), rechazo de la fidelidad obsesiva, alto nivel artístico, tratamiento original del tema y óptimo resultado.

<http://www.elespectadorimaginario.com/la-hipermodernidad-vista-desde-1492-la-conquista-del-paraiso/>

LA HISTORIA LATINOAMERICANA EN EL CINE ESPAÑOL

Comencemos por España solamente como una formalidad, por ser la metrópoli de nuestro subcontinente en el pasado, ya que el cine español estuvo de espaldas a la temática americana hasta la década de 1940: la prueba es que el primer film sobre Colón fue francés. La razón puede ser la enorme frustración colectiva que supuso la pérdida de las últimas colonias españolas en la guerra de 1898, tema de resonancias negativas en la mentalidad hispana, lo que llevó a no filmar temas sin valor comercial.

Sin embargo, el autor Rafael de España dice que esto no es cierto. El olvido de la historia iberoamericana se debió sobre todo a la poca solidez industrial del cine español, que le incapacitaba para proyectos caros³¹. Además, el hecho que prueba que el impacto de 1898 no fue la causa de ese desinterés es que la única película sobre ese tema hecho en el cine mudo

³¹ ESPAÑA, Rafael de. *España y América: 500 años de Historia a través del Cine*. Film-Historia, Vol. II, n° 3 (1992): 193. Solo hasta los primeros años cuarenta, con las normas de protección, comienzan a producirse películas históricas como **Goyescas** (1942), **Eugenia de Montijo** (1944) o **Lola Montes** (1944).

fue precisamente **El héroe de Cascorro** (1929) de Emilio Bautista, evocación de la lucha de la metrópoli contra los independentistas cubanos, pero finalmente un pésimo filme que quedó ignorado por el público español hasta su estreno en 1932³².

El auge del cine histórico español en el periodo 1942-1953 tampoco tiene aportes significativos. Hay que recordar que mientras los libros de esos años señalaban tercamente la época Reyes Católicos-Felipe II como la de máxima grandeza, reservando las críticas al siglo XVIII y XIX³³, el cine permanece ajeno a ella: pocas figuras de la España imperial son retratadas en pantalla. El siglo XV, concretamente, pese ser crisol de la hispanidad y del destino ultramarino, no ofrece aportes dignos, aparte de **Alba de América**, una película que según historiadores y críticos de cine españoles se hizo solo para responder a la provocación británica.

Por otro lado, la única película que podría haber representado la exaltación fílmica de ese periodo fracasó de manera poco clara: el film épico anunciado en 1943 con el título de **Vísperas imperiales** y que se concretó tres años después en la modesta película **El doncel de la Reina**, de Eusebio Fernández. Iba a ser un gran fresco sobre la lucha contra los musulmanes, la caída

³² No consta el estreno del film en el libro de Fernando Méndez *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965. El hecho de que se le escapara el dato al documentado Ángel Faquína, autor de su apéndice, es señal de su poca repercusión.

³³ VALLS MONTES, R. *La interpretación de la Historia de España y sus orígenes ideológicos en el bachillerato franquista, 1938-1953*. Valencia, Instituto de Ciencias de la Educación, 1984.

de Granada, los esfuerzos de Colón y el final “destino americano”. El guión de Jorge de la Cueva relataba la vida de Hernando, hijo de un hidalgo al servicio de la Reina. Las pretensiones del film fueron claras en un larguísimo artículo en la prensa en 1943³⁴, pero tras un rodaje muy largo acabado en 1944, el film no pasó la comisión de censura hasta 1946, siendo calificado de “segunda categoría” y estrenado con el otro título. Las razones del fiasco fueron que el guionista y su hermano, también cineasta, se ganaron una antipatía personal -no política- de los jefes franquistas del mundo cinematográfico.

Ese mal final nos interesa para comprobar que si los Reyes Católicos no eran personajes de cine, menos suerte iba a tener el tema de la Conquista de América. Se hizo **Alba de América** solo para responder a los británicos, y nunca se hicieron films sobre Cortés o Pizarro, ni siquiera sobre misioneros como Junípero Serra³⁵. Es paradójico que en la posguerra, cuando más se habla de la nostalgia imperial con libros como *Reivindicaciones de España*, de Castiella y Areilza, el cine queda ajeno a este sentir y sigue apegado a los antiguos temas.

El primer film importante sobre el pasado colonial español es **Los últimos de Filipinas** (1945), de Antonio Román, que no

³⁴ Según la revista española *Primer Plano*, de 1943. ESPAÑA, Rafael de. *España y América...* 194.

³⁵ El cine histórico se dispersó en personajes de dudoso valor propagandístico como **Inés de Castro** (1944), **Lola Montes** (1944), **Juana la Loca** (1948) o **María de Padilla, la leona de Castilla** (1951); las dos últimas dirigidas por Juan de Orduña. Aparte de melodramas de ambientación ochocentista inspirado en el gran éxito de **El Escándalo** (1943). Una excepción fue la muy politizada **Agustina de Aragón** (1950), de Juan de Orduña.

tiene relación con América. Además es una obra propagandística que, aunque trata de hechos ocurridos en 1898, tiene un *intención claramente contemporánea*, de llamada a la resistencia del pueblo español ante el bloqueo internacional antifranquista promovido por las Naciones Unidas³⁶.

El enorme éxito de este filme desencadenó secuelas de exaltación militar ambientadas en América: **Héroes del 95** (1946) es un ejemplo, curioso film que muestra la guerra de Cuba de forma tan ambigua que parece que España hubiese sido la vencedora. De producción española, pero dirigido por un cubano, Raúl Alfonso, con supervisión del portugués Arthur Duarte, muestra una victoria española sobre los cubanos en 1895, un final absolutamente ridículo teniendo en cuenta que hasta el espectador más ignorante sabía cómo acabó dicha guerra solo tres años después.

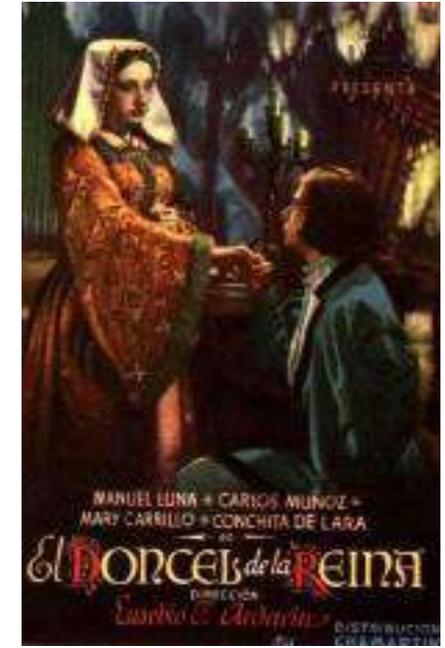
Lo que nos interesa de este film de escaso valor artístico es que por primera vez el cine español muestra un revolucionario mexicano con la iconografía pautada por Estados Unidos, es decir un tipo burdo y bigotón que dirige un grupo de impresentables con música mexicana de fondo; el problema es que esta imagen corresponde al México de 1910 pero no a la Cuba de 1895. Además no ayuda a los cubanos – mostrados como caballeros-, solo busca botín³⁷.

³⁶ Sobre el significado político de este film, ver RIGOL, A. y SEBASTIAN, J. "España aislada: *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román". En: *Film-Historia*, vol. I, nº 3 (1991). 171-184.

³⁷ "¿A matar o a luchar, compañeros? Visiones ibéricas del Zapata western". En: Bernd HAUSBERGER y Raffaele MORO (coords). *La revolución mexicana en el Cine. Un acercamiento a partir de la mirada italoamericana*. México: El Colegio de México, 2013. 182.

El doncel de la reina (1943-46), único intento de reflejar el siglo XV, extraño fracaso del cine histórico franquista.

<http://www.filmaffinity.com/es/film658188.html>



Los últimos de Filipinas (1945), la resistencia colonial de 1898 metaforiza el franquismo asediado por el rechazo de las democracias.

<http://horapensar.blogspot.com/2008/07/gmc-6-los-ltimos-de-filipinas-de.html>



Este mexicano tiene por finalidad, entonces, recordar a los españoles las turbas de milicianos republicanos “antiespañoles”; la imagen del bandido rebelde ya estaba extendida en los medios occidentales, y el zafio mexicano puede aparecer tanto en 1910 como en época de Juárez.

Más diluido queda el mensaje en **Bambú** (1945) de José Sáenz de Heredia, pues aquí la coyuntura bélica en Cuba es mero fondo para una intriga sentimental; la que sí está directamente influenciada por **Los últimos de Filipinas** es **Las últimas banderas** (1954) de Luis Marquina, que muestra la terca defensa de la fortaleza del Real Felipe en el Callao tras la batalla de Ayacucho, copiando el film de la defensa de Filipinas. La diferencia es que la imitación no tuvo éxito y es fácil entenderlo: en la época en que se filmó, la España de Franco ya había sido aceptada en el mundo occidental, y ya no era pertinente reconstruir en el cine las arcaicas gestas colonialistas.

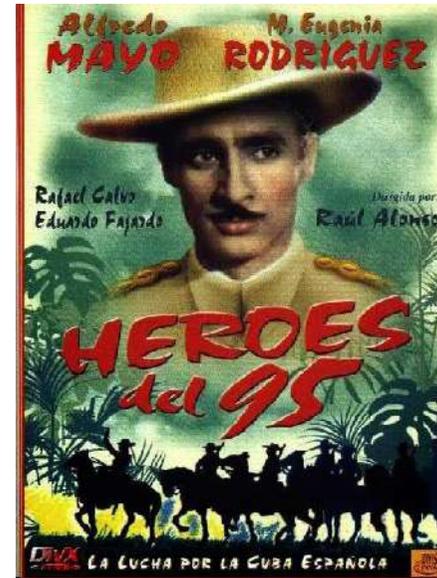
Las relaciones políticas entre España y Estados Unidos en la posguerra, no en los hechos políticos sino en la forma cómo el cine presentó dichas relaciones, pueden verse en el caso del film **El Capitán de Loyola** (1951), sobre los jesuitas en el siglo XVII; film fruto del impacto de las producciones de Hollywood en España en público y Censura, de la forma en que presentaban las costumbres ibéricas, y de cómo eran acogidas las pocas películas españolas que llegaban a los cines norteamericanos³⁸. Este film es el único caso de una producción española doblada al inglés por la Universidad Fordham para su distribución.

³⁸ ESPAÑA, Rafael de. *España y Estados Unidos. Relaciones cinematográficas, 1939-1953*. En: *Film-Historia*, Vol. VI, n° 3, 1996.

Sin embargo, por lo visto anteriormente, el cine español sobre la historia latinoamericana se centró en los periodos menos gloriosos. Aparte de **Alba de América**, los únicos filmes de esta época que abordan la Conquista y colonización son **La nao capitana** (1946) de Florián Rey, y **La manigua sin Dios** (1946) de Arturo Ruiz; y de manera bastante indirecta.

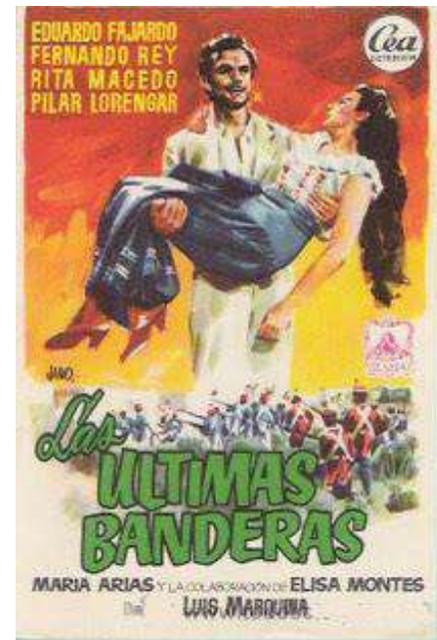
La primera es una adaptación de la novela de Ricardo Baroja sobre españoles en ruta a las Indias, sin personajes históricos ni situaciones reales, solo con arquetipos anónimos que reproducen a escala la sociedad española *pero no la del siglo XVII sino la de 1946*: las regiones unidas bajo la autoridad de Castilla, el acoso de los piratas ingleses, el traidor escondido en el propio barco, la fuerza aglutinadora de la religión católica, el capitán enérgico que conduce la nave a destino; la cinta además, acaba antes de que lleguen al Nuevo Mundo, lo cual revela la verdadera intención del film: no se habla de América sino de la España franquista de los años del bloqueo.

La segunda película es propaganda jesuítica pura, una alabanza ultramontana a las reducciones del Paraguay, que conlleva además una dura crítica al poder político del rey borbónico. La pobreza y la falsedad de la ambientación selvática sudamericana explican por qué se rehuían estos temas en la cinematografía española.



Héroes del 95 (1946), exaltación militar anti-histórica que intenta ocultar la independencia de Cuba.

<http://laencamisadadejordi.blogspot.com/2014/05/el-heroe-de-madrid.html>



Las últimas banderas (1945), único film español sobre la defensa de la fortaleza del Callao tras la batalla de Ayacucho, última representación de la gesta colonialista.

<http://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com/2012/06/las-ultimas-banderas-1954.html>

La ausencia de un cine épico o siquiera histórico sobre la conquista tiene entonces una explicación. Los sueños imperialistas del franquismo duraron muy poco, hasta la destitución del ministro Serrano Suñer, explícito fascista, y las nuevas orientaciones pronorteamericanas de la política exterior hispana; para contrarrestar la influencia norteamericana en Latinoamérica debía evitarse todas aquellas fantasías falangistas e imperialistas del primer franquismo³⁹.

Sin embargo, eliminado el conquistador porque recordaba la violencia del pasado, quedaba una opción, la otra cara de la moneda: el fraile evangelizador de indios. La cristianización de América no era asunto conflictivo, pues era una constante del pensamiento conservador español, aceptada por todos los católicos a ambos lados del Atlántico; sin embargo tampoco se aprovechó esto, y **La manigua sin Dios** fue solo un halago interesado a los jesuitas, con referencias muy pobres y secundarias al Nuevo Mundo.

Por lo tanto, el cine español de 1940-50 no tuvo interés por el pasado americano. Algunos demandaron un cine americanista que diera sentido a la hispanidad: “El Descubrimiento, de la Conquista, son innegables fuentes para el cine, pero de estos aspectos el que a nuestro juicio tiene más valores es el referente a la mezcla de sangres, a la fundación de una raza nueva, al origen del *hombre americano*, reserva riquísima para un mejor

³⁹ El 12 de octubre de 1942, el primero bajo el nuevo ministro de Exteriores Jordana, hubo ausencia total de alusiones “imperiales” a la Hispanidad. DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L. *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica 1939-1953*. Madrid, CSIC, 1988, p. 80.

futuro de Occidente”⁴⁰. Pero eran demandas inútiles, pese a que en el primer franquismo se promocionaba el intercambio cinematográfico, incluso con México que no tenía relaciones con la España de Franco⁴¹. Esto no es una paradoja sino una explicación: superando la retórica oficial y los libros escolares, España sabía lo difícil de construir el pasado común sin ofender a los dos bandos: era mejor mostrar cómo un mexicano actual reencontraba a la Madre Patria gracias a la copla andaluza, en **Jalisco canta en Sevilla** (1948) de Fernando de Fuentes⁴².

En los años 50 Iberoamérica apenas recibe referencias aisladas, aparte de la citada **Las últimas banderas** y de **Habanera** (1958) de José Elorrieta, un limitadísimo ejercicio nostálgico sin contenidos políticos, ya que se sitúa en 1860, mucho antes de las rebeliones independentistas cubanas. En cambio, el auge del viejísimo cine religioso tuvo una secuela tardía en un film hagiográfico que sí fue americanista, **Fray Escoba** (1961) de Ramón Torrado. Aunque la ambientación limeña es mala, se intenta reconstruir el periodo virreinal y ensalzar al fraile de color luego canonizado. El gran éxito del film en España y América recordó que había una coetánea santa, la patrona de

⁴⁰ Serrano de Osma, Carlos. “Hacia un concepto del cine hispánico”, Revista Internacional del Cine, 6, 1952. En: ESPAÑA, Rafael de. *España y América: 500 años de Historia a través del Cine*.

⁴¹ Con los ‘Certámenes Cinematográficos Hispano-Americanos’, el más conocido de los cuales fue de 1948. CUEVAS, A (ed.), *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*. Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950.

⁴² Sobre los aspectos económicos de las relaciones cinematográficas entre la España franquista y México, el exhaustivo pero disperso estudio de Ricardo AMANN. *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanomexicano 1940-1980*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989.

América. Pensando repetir el golpe se rodó apresuradamente **Rosa de Lima** (1961), pero sin percibir que la personalidad de la protagonista no daba posibilidades a la narrativa fílmica, y el resultado fue un fracaso.

En 1963 llega el primer film español sobre un conquistador, **Los conquistadores del Pacífico**, de José Elorrieta, una historieta juvenil muy primaria de Vasco Núñez de Balboa. Aparte de la elección del personaje, pensada en función de un presupuesto limitado -tomar posesión del Océano Pacífico no requiere precisamente mucha escenografía-, hay que destacar que no se estrenó en Madrid hasta 1967, y en Barcelona hasta 1985.

El siguiente paso no llegó hasta 1970 con **La Araucana** de Julio Coll, coproducción que homenajea tanto al conquistador Valdivia como a los indígenas araucanos, y que sirve sobre todo de ejemplo de cierta colaboración auspiciada por el franquismo y lograda con los cines latinoamericanos: filmada en Chile, sus ambiciones fueron sin embargo afectadas por un reparto internacional de actores ineficiente.

El fin del franquismo supuso una renovación temática en el cine español. Antes de 1975 la censura era fascista y revanchista. El cine histórico pos-franquista, mayoritariamente izquierdista, tampoco se aventuró al pasado: como en el periodo franquista la Guerra Civil española fue explicada de modo unilateral, era lógico que el público y los cineastas tuvieran interés en la versión del otro bando⁴³.

⁴³ Para una visión de conjunto del cine sobre la Guerra Civil antes y después de 1975, E. RIPOLL, E. *100 películas sobre la Guerra Civil española*. Barcelona,

Sin embargo, el afán contestatario del cine de la Transición y de la Democracia no llegó a la Historia de América, y el tema no despertó interés del cine español. Ni había motivo para cambiar de orientación, teniendo en cuenta una razón ideológica: los nuevos films “críticos” del posfranquismo eran una respuesta a los viejos valores que el régimen franquista manipuló para justificar su dictadura: religión, ejército, el capital. *Por lo tanto, como la Historia de América nunca fue un tema ni un tópico ideológico en el cine franquista, tampoco generó el ánimo contestatario de los cineastas de oposición.*

Como siempre hay una excepción, sí hubo un cineasta antifranquista que se atrevió con el tema de la Conquista, el más insospechado, Carlos Saura. Obsesionado por el franquismo, Saura obtuvo sus mejores éxitos precisamente entre 1965 y 1975, y con la llegada de la democracia su carrera se desorientó ante la libertad de expresión, embarcándose en proyectos folklóricos de fácil consumo en el extranjero. En un intento por demostrar que sabía tocar otros temas ajenos a la historia reciente de España, no se le ocurrió nada mejor que entrar a la historia de un país que no conocía, y filmó en México **Antonieta** (1982), película que recibió tremenda crítica negativa de los mexicanos por su enfoque de bolsillo⁴⁴.

CILEH, 1992. SALA NOGUER, R. *El cine en la España republicana durante la Guerra civil*. Bilbao, Mensajero, 1993. AMO, A. (ed). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 1996.

⁴⁴ “El film es una breve e imprecisa lección de Historia nacional para alumnos extranjeros de cursos de verano”. Crítica de la prensa mexicana, citada en José CAPARROS. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista, 1975-1989*. Barcelona, Anthropos, 1992, p. 220.



***La nao capitana* (1946), arquetipos anónimos del siglo XVII que en realidad reproducen las instituciones de la sociedad franquista de los años del bloqueo.**

http://ladyfilstrup.blogspot.com/2010_09_01_archive.html



***Araucana* (1970), la conquista de Chile en un ineficiente film hispano chileno, ya en otra coyuntura histórica.**

<http://www.youtube.com/watch?v=PmR3KgOaVjw>

Demostrada su inadaptación para el cine histórico, Saura se refugió en el seguro tema del folklore andalucista de **Carmen** (1983) y **El amor brujo** (1986). Sin embargo, extrañamente reincidió en el tema de la historia de Latinoamérica con **El Dorado** (1987), sobre el conquistador rebelde Lope de Aguirre, una desafortunada elección, ya que el personaje ya había sido llevado brillantemente a la pantalla en 1972 por el alemán Werner Herzog; más aún, Saura planteó su filme de forma desmitificadora, mostrando a los conquistadores como delincuentes, un criterio tan válido como el contrario, pero que no se acomodaba a la épica que el alto presupuesto daba a entender. El film tiene gran belleza plástica, incluso demasiada para un contenido tan oscuro, pero tal vez precisamente por eso el film fue un fracaso de público y taquilla.

Una primera conclusión a la que podemos llegar es que, desde la óptica franquista como desde la progresista de la democracia, el cine español no ha sabido tratar el tema de la Historia de América Latina.

LA INDEPENDENCIA EN EL CINE LATINOAMERICANO

A) EL CINE MEXICANO

Sin duda Latinoamérica ha hecho más cine de su Historia que España. Y en cuestiones de cine eso se reduce hasta los años 1960 a dos únicas industrias, la mexicana y la argentina. Tanto una como otra sacaron buen partido de la llegada del sonoro para lograr un público nacional, que agradecía oír hablar su idioma en vez de leer subtítulos⁴⁵. Detalle útil para nuestro análisis y que es común al cine de esos países es que ambos registran desde 1939 un alto ingreso en sus filas de españoles, emigrados del exilio republicano tras la Guerra Civil⁴⁶.

Revisando los temas históricos en este cine, vemos que dos destacan sobre cualquier otro: la Independencia y la Conquista. El primero es común a México y Argentina, y el segundo es exclusivo de México, porque el mestizaje es ingrediente

⁴⁵ VILLARRUTIA, X. *Crítica cinematográfica*. México, UNAM, 1970, p. 243.

⁴⁶ El tema de la gente de cine emigrada a Latinoamérica aún necesita un estudio en profundidad. Una aproximación es GUBERN, R. *Cine español en el exilio 1936-1939*. Barcelona, Lumen, 1976.

fundamental de la identidad nacional. Como en Argentina la mezcla étnica no fue efectiva y la vida colonial no tuvo nunca el esplendor mexicano o peruano, su cine se decantó lógicamente a tratar solo la emancipación.

Entre las películas mudas mexicanas hallamos las dos temáticas indicadas⁴⁷. Una de las primeras cintas, **El grito de Dolores, o sea la Independencia de México** (1907) de Felipe Haro, revisa en siete atropellados cuadros – más que escenas- las intrigas de Hidalgo y Allende con la corregidora de Querétaro, la denuncia, la invocación al alzamiento en nombre de la Virgen de Guadalupe, la marcha a San Miguel, el cura Hidalgo diciendo su famosa frase de “los ríos van al mar, los hombres a su destino”, y un final simbólico en el que la Fama coronaba de laurel a los mártires.

En 1916 el primer largometraje de argumento trata de lo mismo, **1810, ¡Los libertadores!** de Manuel Cirerol y Carlos Martínez. El film desarrolla una historia inventada, simbólica y de escasa narrativa, donde tres jóvenes, hijos de una señora llamada Madre Patria, que no es España sino la nueva nación mexicana, sufrían la arbitrariedad de un intendente español, que los encarcela por encubrir a un indio fugitivo; el intendente además acosa a la hermana, cuyo padrino era el cura Hidalgo. Los conspiradores, descubiertos, son obligados a sublevarse de manera prematura, pero en su primera victoria liberan a los jóvenes y se los devuelven a Madre Patria.

⁴⁷ DE LOS REYES, A. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*. México, UNAM, 1986. DÁVALOS, F. y VÁSQUEZ, E. *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*. Puebla, Universidad Autónoma, 1985.

El tema indigenista no tarda en aparecer. **Tepeyac**, (1917) de José Ramos y Carlos González, es la primera referencia al tema de las apariciones guadalupanas, y una de las pocas películas de este periodo que se conservan, lo que permite ver su ingenua concepción, fruto del poco nivel profesional y de la penuria de recursos. A nivel narrativo lo original es que el tema se inserta dentro de una historia contemporánea en la cual una joven pide a la Virgen la salvación de su novio, que viaja en un barco torpedeado por un submarino alemán. En cambio, ha desaparecido **Tabaré** (1917) de Luis Lezama, adaptación del poema de Juan Zorilla sobre los trágicos amores entre un cacique uruguayo y una dama española, en los primeros tiempos de la conquista⁴⁸.

Con el cine sonoro se sigue insistiendo en los dos temas. Sobre la Conquista, el cine mexicano la plantea bajo esquemas románticos convencionales, como los de **Tabaré**: cacique enamorado de dama española, o conquistador enamorado de princesa india. Lo primero lo hallamos en **Tribu** (1934) de Miguel Contreras, lo segundo en **Chilam Balam** (1955) de Iñigo de Martino. Esta forma de mostrar el mestizaje encubre los crímenes españoles sobre la población indígena, sobre todo las violaciones a las indias, y sobre todo elimina las asperezas con España y evita las justas reivindicaciones indigenistas que podrían haber molestado a las clases altas, aparte de ajustarse a los cánones narrativos de Hollywood. Buenas intenciones, pero imposibles de unir a la realidad histórica: no se necesitó la “Leyenda negra” sino solamente un poco de conciencia

⁴⁸ ESPAÑA, Rafael de. *España y América: 500 años de Historia a través del Cine*. 198-199.

histórica para abominar de la imagen del conquistador acosando a una glamorosa princesa azteca, maya o inca.

Los films sobre la Conquista y la Colonia no quieren recordar los crímenes de la colonización. Y como hablamos del cine mexicano, nada más apropiado que citar las apariciones fílmicas de la Virgen de Guadalupe, el episodio que mejor define el papel de la Iglesia católica en el reconocimiento del mestizaje como crisol de mexicanidad. Este tema tiene auge entre los años 30 y 40, con el estreno consecutivo de **La Reina de México** (1940) de Fernando Méndez, **La Virgen Morena** (1942) de Gabriel Soria, y **La Virgen que forjó una patria** (1942) de Julio Bracho. Esta fila de films guadalupanos se inscribe en las costosas películas de tema religioso de complejos orígenes:

El ambiente neocatólico del régimen derechista de Ávila Camacho, que permitió hacer propaganda religiosa por todos los medios; la situación de guerra que alentaba un nacionalismo basado en los orígenes del patriotismo mexicano, y además la bonanza de la industria fílmica que estimulaba superproducciones para un vasto mercado cautivo⁴⁹.

Ninguna de estas películas tiene gran valor cinematográfico, la más interesante es la última, por enmarcar las apariciones en el contexto de la insurrección de 1810; los hechos de 1531 son evocados en una conversación entre el cura Hidalgo y Allende la noche anterior del alzamiento, que se hizo precisamente bajo la advocación guadalupana.

⁴⁹ DE LA VEGA ALFARO, E. *Gabriel Soria*. Guadalajara, Universidad, 1992. p. 111.



Tepeyac (1917), *La Reina de México* (1940) y *La virgen que forjó una patria* (1942) son ejemplos del uso de la Virgen de Guadalupe en un cine nacionalista más que histórico.

<http://ciudadania-express.com/2014/06/30/suben-a-internet-los-tesoros-filmicos-d/>



Simón Bolívar (1941), visión conservadora y mexicana del Libertador

http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CONTRERAS_torres_miguel/filmografia.html

El fervor religioso de los años 40 surgió como respuesta al anticlericalismo del gobierno de Lázaro Cárdenas, que también tuvo reflejo en la pantalla, no en filmes laicos sino en alegatos contra la Inquisición, tomados de viejas novelas liberales del siglo XIX de Vicente Riva. Esos filmes fueron **Monja y casada, virgen y mártir** (1935) de Juan Bustillo, y **Martín Garatuza** (1935) de Gabriel Soria. Sus alusiones a monjes torturadores quedan disimuladas en intrigas folletinescas, pero tienen el valor de ser las únicas notas discordantes en un tratamiento del clero habitualmente respetuoso.

Solo hay un film mexicano sobre Simón Bolívar, libertador de cinco países de Sudamérica. Pero es un film conservador que refleja el tópico de la época: no ofender a España, no tocar los temas sociales o políticos: los españoles en **Simón Bolívar** (1941) de Miguel Contreras, son gente encantadora destinada a entenderse bien con el Libertador, y esto se explica por dos factores: el intento de distribuir el film en España, y el gran contingente español emigrado presente en el cine argentino y mexicano.

Luego viene la Edad de Oro del cine mexicano, en los años 40 y 50, que no toca temas históricos, excepto el marco folklórico de la Revolución y no en muchos filmes. Luego el cine entra en crisis, hasta los años 70. México debe colaborar con el cine de otros países, para superar su declive, e incluso acepta colaborar con los cubanos del ICAIC en **Mina, viento de libertad** (1976), del español Antonio Eceiza, mal disimulado panfleto de los vascos y de la organización ETA. Este film se engloba en el cine progresista fomentado por el gobierno de Luis Echeverría

(1971-76), que se caracterizó por un ingreso decidido del Estado en el cine, caso realmente único en la Historia porque supuso para los cineastas contar con presupuestos para realizar obras muy comprometidas tanto artística como ideológicamente⁵⁰.

Hay que destacar que este periodo se abre y cierra con dos films inspirados por la Conquista, **El jardín de tía Isabel** (1971) de Felipe Cazals, y **Nuevo Mundo** (1976) de Gabriel Retes, y es simbólico que este último fuera rechazado por los distribuidores, por plantear la falsedad de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, y nunca fue exhibido con normalidad. La gestión echeverrista supuso una mejora cualitativa, pero económicamente tuvo grandes fisuras: con el cambio de gobierno los artistas perdieron este gran apoyo económico, y la industria fue confiada nuevamente a manos privadas⁵¹.

Luego se iniciará la inevitable segunda crisis del cine mexicano, esta vez mayor. El monopolio televisivo y la falta de apoyo estatal llevaron a una decadencia en cierta forma definitiva: el cine mexicano posterior es bizarro, oscuro, de temas morbosos y “psicológicos”, o policiales hiperrealistas más parecidos al cine *gore* europeo que al norteamericano.

El tema de las independencias es retomado en cierta forma por quienes no debieron hacerlo: los cineastas marcados por la

⁵⁰ El organismo encargado de dar el dinero era el Banco Nacional Cinematográfico, dirigido por Rodolfo Echevarría, hermano del presidente.

⁵¹ Este periodo es considerado “la segunda edad de oro” del cine mexicano. SÁNCHEZ, Francisco. *Crónica antisolemne del cine mexicano*. México, Universidad Veracruzana. 1989. Para una visión desmitificadora del periodo. MORA, C. *Cine Mexicano*. Berkeley, University Press, 1989; texto que cuenta con traducción en versión electrónica.

generación televisiva. La llegada a la presidencia de los conservadores y la lucha política posterior que redefinió los sectores priístas, llevó a una postura políticamente correcta, ligera pero “patriótica”. Las tres películas resultantes grafican esta anomalía: **Gertrudis, Hidalgo y Morelos**.

Gertrudis (1992), de Ernesto Medina, también recibió el nombre de **Gertrudis Bocanegra**, producción del Instituto Mexicano de Cinematografía, Cinemedina y un novedoso Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica. El film reconstruye la historia de la joven criolla de Michoacán, hija de un próspero comerciante español, al mismo tiempo en contacto con la alta burguesía y sobre todo con los militares criollos, en medio de la turbulenta época del final del virreinato mexicano; conocedora de la lengua indígena purépecha, Gertrudis es también una bisagra intercultural, cobra conciencia de las injusticias del virreinato en crisis, su familia se une a la insurrección de 1810, conoce al cura Hidalgo, se une a la causa emancipadora y es delatada, encarcelada y fusilada en 1817.

La reconstrucción tiene como productora y actriz principal a la extraordinaria Ofelia Medina, secundada por una sorprendente Angélica Aragón, e intenta un mensaje feminista e indigenista, pero precisamente por ello expone todos los defectos y tópicos de la industria audiovisual mexicana de los años 1990: lenguaje televisivo, pésimo sonido, mensajes políticamente correctos, feminismo, indigenismo de manual. El argumento y guión son de la misma Ofelia Medina y de Eduardo Casar, y el filme fue apoyado sobre todo por ser una ópera prima, siendo seleccionada para representar a México en el Óscar.

Casi veinte años después, **Hidalgo: La historia jamás contada** (2010) de Antonio Serrano fue un film de Astillero Films que ganó el proyecto del Bicentenario del Concejo Nacional de Cultura de México, la poderosa Conaculta. Intentó narrar la vida del prócer antes de la lucha emancipadora, cuando es arrestado, degradado de su condición sacerdotal y expulsado de la Iglesia, encerrado en un ex-colegio de los Jesuitas y enviado por la autoridad eclesiástica al pueblo de San Felipe Torres Mochas; ahí, su fama de bebedor, mujeriego y liberal, le precede y le gana enemigos en la tradicional y puritana localidad. Además, *cae en las garras del pecado y se convierte en un cuasi-villano*.

Es decir, una visión herética, posmoderna, supuestamente humanizadora del prócer. Pero pese a la gran campaña de difusión⁵², o tal vez por esto, continuó usando un lenguaje audiovisual peor si cabe que el del filme de 1992: acartonado, televisivo, *light*, de miniserie de Televisa. Por ello, pese al esfuerzo del buen actor Demián Bichir como el prócer, más en caja estuvo la actriz de televisión Ana de la Reguera como Josefa Quintana, interés amoroso de Hidalgo; *todo un síntoma de la nueva situación audiovisual de México*. Se cuidaba más el espectáculo y el entretenimiento. La dirección de producción le fue encargada a Brigitte Broch, que había ganado el Óscar por la chirriante *Moulin Rouge*. Un símbolo de la nueva situación.

⁵² El presidente de 20th Century Fox-México, Eduardo Echevarría dijo que era uno de los mayores lanzamientos de todos los tiempos en cuanto al número de copias, con una campaña publicitaria muy fuerte por detrás.



***Hidalgo: La historia jamás contada* (2010), con lenguaje de Televisa, mensaje ligero y una nueva coyuntura histórica en el siglo XXI.**

<http://www.elseptimoarte.net/peliculas/hidalgo-4749.html>



***Morelos* (2012). Lenguaje ligero, mal actor, fracaso comercial. Un cine más televisivo que nunca.**

<http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/118785.html>

Antonio Serrano dirigió luego, naturalmente, el film sobre el otro héroe mexicano. **Morelos** (2012), también de Astillero Films, era en forma y contenido una secuela de **Hidalgo: La historia jamás contada**, mostrando esta vez al cura José María Morelos durante la lucha por la Independencia. Pero además de resultar un fracaso -recaudó un millón y medio de pesos de los 75 millones que costó-, provocó un debate institucional y además historiográfico.

La prensa criticó la forma cómo obtuvo el presupuesto para su realización, pues mientras todos los cineastas debían competir por recursos del Fondo para la Producción Cinematográfica, el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine y el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en Producción Cinematográfica Nacional, a **Morelos** se los asignó de manera directa el Conaculta. Y todos los recursos no bastaron para convencer al público, otra vez por el lenguaje ligero, la falta de profundidad formal, un mal actor (Dagoberto Gama como Morelos), y propuestas posmodernas: el prócer es imperfecto, malhablado, amigüero, bebedor, enamorado; los mismos excesos formales y temáticos del film de 2010.

Sobre todo, el film tampoco pasó la prueba de la historia. La historiadora Guadalupe Jiménez Codinach, doctora por la Universidad de Londres, y la mayor especialista en Morelos, con 40 años investigando el tema, escandalizó la prensa por los terribles errores históricos del film:

*Se privilegió la dramatización sobre la investigación...
teniendo ya tanta información sobre ese periodo histórico no lo*

*han podido recrear... No se representa la grandeza de Morelos, se centra en banalidades y falsedades como su rivalidad con Carrasco por el amor de Francisca Ortiz, con quien según la película tuvo una hija en plena guerra de independencia, lo cual jamás ocurrió*⁵³.

Según Jiménez, Morelos era un personaje atractivo: humilde, de infancia difícil, abandonado por su padre, alfabetizado por su abuelo maestro de escuela, sacerdote por vocación y no por necesidad –como lo sugiere la cinta–; sentía respeto hacia la religión y se llamaba a sí mismo Siervo de la Nación. No culpa al actor, que ni siquiera se le parece, sino al director y al guionista pues prefirieron mostrar una relación sentimental inventada y distorsionaron la derrota en Valladolid (hoy Morelia), con un Iturbide cruel, represor y torturador.

*La película es maniquea, no respeta la cronología, inventa una masacre de dominicos en Oaxaca; y sobre todo muestra a Ignacio López Rayón como resentido y envidioso, cuando él y Morelos fueron los herederos de Hidalgo. Se muestra a los diputados del Congreso Insurgente discutir la redacción de la Constitución de 1814, “pero la película no retrata las penalidades, sacrificios, persecuciones que sufrieron para poder terminar el decreto Constitucional*⁵⁴.

Y se menciona la palabra “república” cuando en ningún momento Morelos ni los legisladores autonomistas llamaron así a la Nueva España⁵⁵.

Lo que vemos en estas tres últimas películas referidas es que, si bien **Gertrudis** logra buenas cotas dramáticas sobre todo gracias a su gran actriz principal, las tres desperdician grandes oportunidades de realizar solventes producciones de las figuras de tres próceres, y no logran que el público comprenda mejor ni a sus héroes emancipadores ni a su época, menos lo sucedido en la guerra de Independencia.

*Sin embargo, son un poderoso ejemplo de que el cine utiliza a personajes del pasado para hacer, en realidad, una lectura sobre las contradicciones **actuales** de las instituciones neoliberales del país del siglo XXI, en conflicto con su sociedad civil; además de reflejar coyunturas de innegable importancia, tanto de la derrota del PRI como de su regreso al gobierno después de una década.*

B) EL CINE ARGENTINO

En Argentina, por los actos del Centenario en 1910, el pionero Mario Gallo confeccionó dos films de diez minutos, que a diferencia de los mexicanos, se han conservado, lo que nos evita confiar en la prensa de la época. Una de estas cintas, **La revolución de mayo** muestra a la gente congregada ante el

⁵³ Revista *Proceso*. 11 de diciembre de 2012. México D.F.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Fue un cubano, marino y diputado de las Cortes en Cádiz por Santo Domingo, José Álvarez de Toledo, quien le llamó ‘República Mexicana’ en 1815.

Cabildo, mientras en el interior los próceres discutían el futuro del país; con factura muy tosca, y escenografía de telones pintados sobre los que se refleja nada discreta la luz del sol.

El otro film conservado, **La creación del himno**, muestra al patriótico poeta Vicente López saliendo inspiradísimo de una de las reuniones en casa de María Thompson, se encierra y compone el himno nacional. Tras eso, en el salón de los Thompson todos los presentes, entre ellos San Martín, lo cantan. La situación fue repetida años más tarde por Luis Amadori en **El grito sagrado** (1952), una biografía de Mariquita Thompson, lo que le valió al director la felicitación personal del presidente Perón.

En cuanto al gran tema del cine histórico latinoamericano, la Independencia, hay un periodo de auge en los años 40, coincidiendo con la época de mayor potencial de los cines mexicano y argentino. Pero estas cintas rechazan toda interpretación progresista de la gesta emancipadora, y son solo biografías que explican la Historia en función de las vidas de caudillos como Bolívar, San Martín, Hidalgo y otros. Las masas populares no tienen otro cometido que comparsas, y los ejes socioeconómicos se esconden tras la escenografía.



La revolución de mayo y La creación del himno (1910), del pionero Mario Gallo, cortometrajes moderados, cívicos y pulcros. Un buen inicio del cine argentino sobre la independencia.

http://www.lai.fu-berlin.de/es/disziplinen/geschichte/lehre/Filmreihe_Bicentenario/Filme/la_revolucion_de_mayo

http://www.clarin.com/sociedad/Reestrenan-clave-nacional-creacion-himno_0_917308435.html

La desinformación y manipulación abundaron, y una película sintomática de esto es **Nuestra tierra de paz** (1939) de Arturo Mom, hecho por franceses que vivían en Argentina. Teóricamente es una biografía de San Martín, pero es más una excusa para recordar a los argentinos todo lo que se le debe a Francia, en un raro alarde de neocolonialismo cultural a cargo del país que inventó lo de *Amérique Latine*. La participación de San Martín en la batalla de Bailén está mostrada de tal forma que parece que lucha no contra los franceses sino *a favor de ellos*. Denominador común de estos films es que renuncian a todo concepto descalificador hacia España, sacrificando recursos dramáticos de segura eficacia. Ya vimos eso en **Simón Bolívar** (1941) de Miguel Contreras. Esto se debía a la presencia de republicanos españoles exiliados presentes en el cine argentino y mexicano.

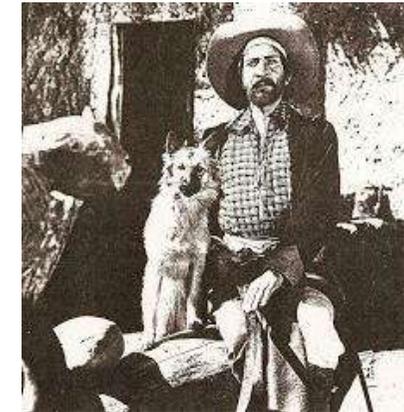
De todos los films sobre los próceres de la Emancipación, ninguno puede considerarse clave del cine latinoamericano. En cambio, entre los que usan personajes imaginarios hay una genuina obra maestra, un clásico del cine argentino, **La Guerra Gaucha** (1942), de Lucas Demare, adaptación de los relatos de Leopoldo Lugones. Al igual que el texto, el film es un homenaje popular a las guerrillas gauchas que lucharon en el norte argentino; tiene el extraordinario mérito de dar forma cinematográfica a un texto fragmentado que presenta hechos y personajes a modo de pinceladas, y no como una narración sucesiva y lineal. El sentir patriótico está expresado con una nobleza y ecuanimidad que por excepcionales son raras en este tipo de films, donde lo común era frases hechas y conservadurismo. Muy bien interpretada por todo el reparto y

con un nivel técnico impecable, fue un gran éxito e incluso superó en Argentina a **Lo que el viento se llevó**⁵⁶.

Sin embargo, en contraste con el progresismo mexicano, en la Argentina de los años 30-60 el pasado colonial y emancipador es mostrado en imágenes solo como tradicionales biografías de próceres. Hubo que esperar a los años 60 para que cineastas más maduros intenten representaciones menos conservadoras, pero fue un esfuerzo ambiguo.

En 1968 empiezan a aparecer películas históricas, que aunque no se refieren a la lucha anticolonial intentan reconstruir el conflictivo siglo XIX: **Martín Fierro** (1968) de Leopoldo Torre Nilsson, **Don Segundo Sombra** (1969) de Manuel Antín, y **Santos Vega** (1971) de Carlos Borcosque.

El santo de la espada (1970), otro filme histórico de Torre Nilsson se atreve ya con el tema de la emancipación: retrata al libertador San Martín basado en la hagiografía de Ricardo Rojas. Pese a que la carrera anterior de Torre se basó en temas intimistas de ambiente oscuro y nada hacía sospechar su habilidad para el cine épico histórico, su visión del prócer se instaló en la mentalidad el público, y fue un éxito. El film era academicista y no tenía la menor audacia formal o de contenido, pero precisamente por eso tuvo éxito.



Afiche promocional y dos fotogramas de *La guerra gaucha* (1942), veterano pero insuperable film histórico, uno de los mejores sobre la independencia argentina.

<http://argentinamundo.com/Enrique-Muino-el-gallego-que-se-sentia-gaucha-argentino/611>

http://armando-fernandez.blogspot.com/2008/03/aquel-heroico-cine-argentino_05.html

⁵⁶ DI NUBILA, D. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959, vol. I.

Así, empiezan a proliferar las películas históricas argentinas. Decidido a explotar el tema, el mismo Torre Nilsson hizo luego **Güemes, la tierra en armas** (1971), sobre la vida del rudo y emblemático caudillo gaucho, y René Múgica recreó la fracasada campaña de Belgrano en el Alto Perú en **Bajo el signo de la patria** (1971), inaugurando un breve auge del cine histórico en Argentina. Por desgracia, desde un punto de vista fílmico todos son decepcionantes, y en impacto de público ninguno repitió el éxito del primero.

La irrupción del peronismo en la historia cambió por completo el paradigma del “ser nacional”. Todas las obras no solo de cine, cambiaba no sólo la concepción de las obras anteriores, sino la forma en que se producirían las obras siguientes. Leonardo Favio hizo **Moreira** (1973), y el veterano cineasta Hugo del Carril filmó **Yo maté a Facundo** (1974). La proliferación y éxito de estas películas postulaban la necesidad de reabrir el debate sobre la imagen del pasado en la identidad argentina. En 1974, el mismo Jorge Luis Borges escribió en el prólogo a una edición del *Facundo* que, si se hubiera adoptado *Martín Fierro* como poema épico nacional, como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor.

De 1972 es el mejor filme histórico argentino de este periodo, que aunque no muestra la independencia, intenta una reconstrucción de los inicios del siglo XIX. **Juan Manuel de Rosas** (1972), lograda obra de Manuel Antín, rescata la figura del Restaurador desde sus orígenes, ya que comienza con una carta de San Martín a Rosas, una “bendición” del libertador de la patria que espera “que el pueblo argentino recuerde” a Juan

Manuel; luego, el filme retrata 32 años de historia argentina, desde 1813 hasta la victoria naval de Rosas contra los anglofranceses en 1845.

El inexpresivo pero popular -y populachero- actor Rodolfo Bebán interpreta un Rosas ingenuo, en tanto no-problemático: un líder noble que confía en los enemigos que lo traicionarán, que atiende los mandatos de su esposa e hija, que se ve *desbordado* por el pueblo que él mismo alentó: “no quiero contenerlos, ni podría”, señala el Rosas de Antín. El guión del historiador peronista José María Rosa exagera los diálogos, que no pueden sino leerse en el marco del siglo XIX, sino del contexto sociopolítico del siglo XX. En boca de Rosas se escuchan reflexiones como *si los patronos no son los primeros en respetar la ley, las cosas van a andar mal para todos; la causa de nuestros infortunios es que los argentinos no somos dueños de nuestro país; o no basta con tener gobierno propio, también hay que ser independientes*. El rol de la esposa en el filme es central, empujando las decisiones del Restaurador, y se introducen cuestiones interesantes, como la figura del traidor; el terror de “los de arriba” y el terror “de los de abajo”; la oposición entre la fiesta popular en el espacio público y la aristocracia unitaria letrada en los salones; la explícita antinomia civilización y barbarie; y el rol de la prensa que llegaba de Montevideo.

El último tramo de la película se articula sobre la defensa de la soberanía popular y el discurso gira sobre la unidad: el pueblo vence porque está unido. El film propone, de manera excepcional y logradísima, una forma *de leer el peronismo*, más que la historia del siglo XIX. Tenemos claro que todo producto

cinematográfico histórico es una reconstrucción, y una intervención en la historia, por lo que es visible que este filme replantea además el tema de la identidad nacional argentina⁵⁷.

La proliferación y éxito de estas películas postulaban la necesidad de reabrir el debate sobre la imagen del pasado en la idiosincrasia y la mentalidad argentina. En 1974, el mismo Jorge Luis Borges escribió en el prólogo a una edición del *Facundo* que, si se hubiera adoptado *Martín Fierro* como poema épico nacional, como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor.

El cine tomaba su lugar como espacio privilegiado de las expectativas presentes de la sociedad argentina. Mucho de ello hubo en la “relectura” de estas películas, sobre todo en **Rosas**. Los cineastas argentinos volvían a contar la historia de su país en ese contexto *como una forma de contar el presente*.

Todo esto se perdió durante la dictadura militar iniciada en 1976. Intelectuales y artistas de todas las actividades se exiliaron, murieron o desaparecieron. El documentalista Raymundo Gleyzer es tal vez la pérdida más dolorosa. Cuando Argentina recuperó la democracia en 1983, los cineastas volvieron a la carga con filmes políticos, actuales, sobre los desaparecidos y los torturados. Pero tardarían en hacer filmes sobre el siglo XIX, sobre los próceres y los libertadores. Era un tema identificado con los militares, con el autoritarismo, con los torturadores.

⁵⁷ Juan Manuel de Rosas: el cine como intervención en la historia. 30 de Marzo de 2013. Blog de Luciana Sousa.

El primer film post-dictadura que tocó el tema de la independencia, es al mismo tiempo el mejor del cine argentino. Maduro, profundo, logrado en puesta en escena y actuaciones, **Cabeza de Tigre** (2000) de Claudio Etcheberry, centra sus hechos en agosto de 1810, cuando a meses de la Revolución de Mayo, los patriotas deben fusilar al virrey Santiago de Liniers (excepcional Héctor Alterio), a quien ya no le reconocen el título y lo consideran una amenaza para la reciente autoridad de la Junta de Gobierno. Mariano Moreno (un desconocido pero brillante Roberto Vallejos) digita la maniobra, que nadie parece querer llevar a la práctica, y designa a su hombre de confianza, Juan José Castelli (Damián De Santo), en el dilema de enfrentar sus nuevas convicciones políticas con el honor y el respeto que le debe a Liniers. Porque, tal vez no en el virreinato del Perú o de Nueva Granada, pero en Argentina hubo un dilema real que atormentó a los patriotas: elegir entre sus ideales patrióticos y los vínculos sentimentales que había hacia el virrey, una autoridad a quien respetaron y admiraron.

Etcheberry es, además de cineasta, historiador. Este caso único en el cine latinoamericano rinde un fruto brillante. A partir de una estructura clásica, el film histórico trabaja además sobre el dilema moral del patriota con un objetivo claro, y con su propia conciencia como oponente. Se muestra y en varios sentidos las dos caras de una misma moneda: Castelli es jefe pero no es militar, es sensible, duda, busca variantes para evitar muertes; y Liniers funciona como un fuera de campo permanente al que hay que acceder para que deje de ser una amenaza. Una vez capturado, esta virtualidad se traslada del personaje concreto a una idea menos palpable, la revolución.



***El santo de la espada* (1970), film academicista y moderado, pero exitoso.**

<http://cineforum-clasico.org/archivo/viewtopic.php?f=55&t=28917>



***Güemes, la tierra en armas* (1971), pese a la presencia de Alfredo Alcón como el caudillo, y Mercedes Sosa como la heroína Juana Azurduy, no repitió el éxito del anterior.**

<http://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-510637171-fotografia-original-mercedes-sosa-y-alfredo-alcon-en-guemes>

Si hay un defecto es mínimo: aunque los dilemas del prócer no genera mucha progresión dramática, el film tiene el mérito de presentar a los próceres de carne y hueso –temerosos, contradictorios, enfermos, malhablados. Faltan datos sobre el contexto histórico y el porqué de las tribulaciones de Castelli, se simplifican personajes, diálogos y situaciones, pero es un film logrado y potente sobre el espíritu revolucionario de 1810, pero sobre todo, acerca de lo real e imperfecto detrás de la historia oficial.

Además, esta obra maestra inauguró la muestra "La escuela va al cine", proyecto de la Secretaría de Educación del Gobierno de Buenos Aires; el filme costó un millón de pesos, fue filmada con aportes privados y un crédito logrado por el director en 1998 al ganar el Concurso de Óperas Primas del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, y formó parte de la sección América Latina XXI en el último festival de Mar del Plata.

Y para añadir un lauro más, el filme muestra el hecho histórico de que Argentina fue la única nación que se atrevió a fusilar a su virrey para saldar las cuentas con el pasado colonial e iniciar un nuevo periodo histórico. Los filmes posteriores no superaran a éste en su rotundidad.

Belgrano (2010) de Sebastian Pivotto y Juan José Campanella es un film épico-histórico producido y realizado en el contexto del Bicentenario de Argentina, lo que elevó el interés público por la Revolución de Mayo y la Guerra de Independencia. La obra fue supervisada por Campanella, famoso por su Oscar por *El secreto de sus ojos*; y hay un innegable apoyo del Estado. Los guionistas

Juan Domenech y Marcelo Camaño, asesorados por el historiador Javier Trimboli, intentaron humanizar un Belgrano menos idealizado, "*fuera del bronce*", incidiendo en su relación con María Josefa Ezcurra (Valeria Bertucelli), cuñada de Juan Manuel de Rosas.

El film es atractivo porque es el primero realizado y emitido en Alta definición en Argentina, y está exento de rebuscamientos, aunque para hacer efectivo el discurso los realizadores optaron por flashbacks y un "diálogo" entre Belgrano moribundo y el Belgrano-alucinación que recuerda el ir y venir del tiempo sin rupturas, lo que desconcierta a quien no conozca la vida de Belgrano y la historia del país. La decisiva Batalla de Tucumán aparece antes de la creación de la bandera argentina, cuando el orden de tales hechos fue el inverso; pero está lograda la escena donde traspasa el mando a San Martín (Pablo Echarri).

Se perfila, entonces, el esfuerzo de reemplazar la autoridad real por la de una comunidad de hombres virtuosos que, identificados con la Patria, interpreten al Pueblo. Esta convicción guía la práctica política y militar de un Belgrano ingenuo y confiado luego desengañado, terco al replantear sus aptitudes para continuar, hasta su temprana muerte en 1820. Aunque se incide en el psicologismo y la catarsis, el planteamiento es sobrio, intimista, con logradas actuaciones, ninguna sobreactuación, pero pocas escenas en exteriores. Muchos primeros planos y fundidos, como corresponde a los delirios y rememoraciones de una agonía, llevan a un final claro: Belgrano murió solo y pobre.



Juan Manuel de Rosas (1972), la emancipación, la soberanía económica y el siglo XIX según el peronismo de izquierda.

<http://cuadernodetrabajo.wordpress.com/2012/03/14/juan-manuel-de-rosas-segun-manuel-antin>



Tanto Belgrano (2010) como *Revolución: El cruce de los Andes* (2010) sacan a los libertadores del bronce en ambiciosos filmes, políticamente correctos, que responden a inquietudes del siglo XXI.

<http://cinealsur.blogspot.com/2010/11/estrenan-pelicula-belgrano-ante-15-mil.html>

Del mismo año es **Revolución: El cruce de los Andes** (2010), de Leandro Ipiña, film más ambicioso, pero en cierta forma fallido. El film relata la epopeya de San Martín (un correcto Rodrigo De la Serna) cuando cruzó la Cordillera de Los Andes con su ejército en 1817. Tuvo un preestreno el 2010 con motivo del bicentenario y también tuvo decisivo apoyo del Estado. La historia sigue a un joven de 15 años, Manuel Corvalán, que decide abandonar a su familia de clase alta y ser desheredado por su padre para unirse al recién formado Ejército de los Andes, para seguir la campaña que cambia su vida para siempre; al mismo tiempo la historia sigue a San Martín en sus preparativos del Cruce y las batallas en Chile, y en sus instancias privadas. La narración refleja sus pensamientos y sus dudas, así como su decisión inamovible de avanzar con todo lo que esté a su disposición contra los Realistas y su firmeza al buscar concretar la Independencia, y además la unión de los pueblos que la componen. El film era la primera parte de otro film que no llegó a hacerse por la crisis de los fondos aportados por Europa.

Estos dos últimos filmes son un ejemplo típico de la reconstrucción del pasado del país, de la re-formulación de las imágenes de la historia, en función de las necesidades del presente. Esta vez, en el marco del gobierno Kirchner-Fernández y un inevitable e incuestionable apoyo estatal a la siempre madura y efectiva industria cinematográfica argentina.

C) CUBA Y PERÚ

Fuera de México y Argentina, hay escasa producción en otros países hasta los años 1990. Y no olvidemos que las películas comentadas tienen otro punto en común: su orientación ideológica. Tratan de la Conquista, la Colonia o la independencia, todas adoptan una postura conservadora, “burguesa” o “criolla”, pues refleja el imaginario de las clases dominantes, sin concesiones al indigenismo: el indio es visto como el idólatra al cual llevaban al buen camino la espada y el crucifijo; de ahí el respeto a la acción de España y de la Iglesia.

Esta postura cambió desde 1960. Entre otros factores políticos, uno es de fundamental en el ámbito cultural latinoamericano: con el triunfo de la Revolución cubana, una tercera “potencia” cinematográfica se suma, y el término no es irónico: el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, creado tras el triunfo de la revolución, comenzó a desarrollar una intensa labor de cine en un país con escasa tradición en ese campo. En 1975 Fidel Castro proclamó. “En marzo de 1959 se fundó el Instituto de Cine. Arte nuevo, sin tradiciones ni historia en el país, el cine cubano ha logrado crear obras y todo un movimiento artístico que ha pasado a formar parte de nuestro patrimonio cultural”⁵⁸.

Hoy es fácil criticar lo producido por la Revolución, pero es innegable que las palabras de Fidel son exactas: en los años 60 el ICAIC produjo películas increíblemente maduras y de gran

⁵⁸ Informe al Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, 1975. En: Revista *Cine Cubano*, n° 108, 1984. La Habana.

rigor formal, como **Memorias del subdesarrollo** (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, o **Lucía** (1968) de Humberto Solás, obras maestras del cine internacional. Por desgracia, en los años siguientes la libertad formal de los films cubanos se descompensó por cierta rigidez temática⁵⁹.

Los temas del cine cubano en el eje que nos interesa, son dos: la lucha por la libertad, iniciada en 1868 y terminada teóricamente en 1959, y el aporte africano a la cultura cubana. El primer tema tuvo su punto álgido en 1968, al celebrarse los “100 años de lucha” y se realizaron films cortos y largos, documentales y de ficción. Su mejor exponente es **La primera carga al machete** de Manuel Octavio Gómez, intento de reconstruir los hechos de 1868 de forma pseudo-documental, y al mismo tiempo recordar la necesidad de seguir la lucha en 1968. Estéticamente, la película supone un alarde formal de primer orden y en su momento fue paradigma del cine revolucionario⁶⁰.

Al igual que con este film, en todas las otras películas ya había un análisis histórico marxista unido a un activo nacionalismo, que reflejaba el antiimperialismo vigente en los años de la guerra de Vietnam: era obvio que el imperialismo al que esos films atacaban no era el español sino otro más cercano. En

⁵⁹ Peter Schumann define al cine cubano posterior a 1976 como “trabajo artesanal de rutina y artesanía bien elaborada.”. SCHUMANN. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Legasa, 1987, p. 173.

⁶⁰ El film molestó a los censores de España, que para rebatir lo que juzgaban una falsedad histórica, apelaron absurdamente a datos militares sobre Cuba en 1895, sin reparar que el film evocaba hechos de treinta años antes. Crónica del Festival de Venecia de 1969, en *Film Ideal* (1970). Del español Félix Martialay.

relación con esto hubo una tendencia en los films del ICAIC a exaltar más la lucha de 1868 que la de 1898, que fue una victoria del pueblo cubano robada por el poder militar y económico norteamericano.

La guerra de 1898 fue el fondo argumental de los populares dibujos animados de *Elpidio Valdés*, con cortos y largometrajes a cargo de Juan Padrón, maestro cubano de la animación. En clave caricatural, sin sutileza, estos bellos films presentan el heroísmo y astucia de los rebeldes contra la brutalidad de los españoles. Pero hay guiones difíciles, como en las aventuras en que se alude a Estados Unidos, que en 1898 eran colaboradores de los rebeldes pero por exigencias de la actualidad deben ser mostrados casi como pro-españoles. En el largo **Elpidio Valdés contra dólar y cañón** (1983), se llega al límite, con un independentista puertorriqueño que se sacrifica para salvar a los cubanos: en Puerto Rico el separatismo era y es débil y la Independencia una broma norteamericana, pero en el film de Padrón lo que contaba era mostrar a los cubanos actuales un antiimperialismo también vivo en la isla vecina.

El legado cultural afrocubano es otro fuerte tema del cine cubano, y muchos films lo aluden. En el cine histórico, destaca por mérito propio la obra de Sergio Giral. De sus seis largometrajes, cuatro recuerdan el doloroso itinerario del esclavo hasta alcanzar su estatus de hombre libre: **El otro Francisco** (1974), **Ranchedor** (1976), **Maluala** (1977) y **Plácido** (1986). Para Giral, “el papel que jugó el negro en la Historia de Cuba es relevante, aunque los historiadores burgueses se empeñaban en esconder hechos donde los negros jugaron un

papel decisivo”⁶¹. **El otro Francisco** se basó en *Francisco*, de Anselmo Suárez, primera novela antiesclavista escrita en Cuba en 1838 y publicada en 1880, que narraba una trágica historia de amor frustrado entre dos esclavos. La adaptación al cine es característica del didactismo marxista: como en el original la crítica es humanitaria y con concesiones al melodrama, el film añade una segunda lectura a través del personaje de un inglés que visita Cuba para comprobar el pacto de suspensión de la esclavitud firmado por España y Gran Bretaña. El inglés asiste a la lectura de la propia novela de Suárez, y los resultados de su viaje se introducen en el film como fuente documental sobre la base socioeconómica escondida bajo la anécdota sentimental.

La revolución marca una división en las formas de abordar el cine histórico. Hasta los años 60 predominaba la visión conservadora. La puesta en marcha del ICAIC fue determinante en la gestación de una visión progresista de la Historia, definida por los cineastas cubanos: “Nuestras películas históricas son necesarias porque la visión del pasado ha sido tergiversada por la historiografía burguesa. A partir de nuestras posiciones ideológicas está claro que el criterio que tenemos sobre cine histórico no se reduce a un deseo de reconstruir momentos particulares del pasado, sino a la repercusión que puedan tener sobre nuestro presente a través de una interpretación correcta del hecho histórico y por el grado de incidencia que alcance en la comprensión y afirmación de la tendencia de desarrollo revolucionario de nuestro presente”⁶².

⁶¹ Revista *Cine Cubano*, n° 117, 1987. La Habana.

⁶² Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea. Revista *Cine Cubano*, n° 93, 1978. La Habana.

Estas palabras justifican el resurgir del cine histórico cubano, pero también señalan sus límites, ilustrados con el caso de **Cecilia** (1981) de Humberto Solás, adaptación de una novela del siglo XIX. Solás contó con grandes medios para evocar el ambiente habanero decimonónico, logrando un film de gran nivel estético, aunque el mensaje antiesclavista y anti-burgués, expresado de forma esquemática, venía envuelto por todo un delirio formal. Seguidor del italiano Lucchino Visconti, Solás vio que si el italiano podía abocarse al barroquismo más preciosista y caligráfico sin perder su estatus de cineasta de izquierda, él podía hacer lo mismo en Cuba. La crítica no tardó en llegar, a través de tres artículos de la revista *Trabajadores*, donde un analista acusó a la película de despilfarrar el modesto capital de la industria del cine cubano, y de desfigurar un monumento literario con elementos de erotismo y referencias freudianas, en detrimento del realismo crítico tan visible en la novela⁶³. Esta crítica no implicó un rechazo oficial, pero alejó al cine cubano de nuevas películas de ambientación colonial hasta 1986, en que Giral hizo **Plácido**, evidentemente con presupuesto menor.

El protagonismo del cine cubano puede parecer exagerado, pero no es si resaltamos que sus actividades no se limitan a Cuba: cuando en los años 70 se afianzó industrialmente el ICAIC, aparecen películas de países cinematográficamente débiles, como Perú, Colombia, Nicaragua, que están financiadas por el ente oficial cubano. Incluso una industria consolidada como la mexicana se va a brindar a colaborar con el ICAIC, como ya vimos.

⁶³ Mario Rodríguez. Revista *Trabajadores*, julio de 1982, La Habana.



La primera carga al machete (1968), didáctica marxista al servicio del cine histórico sobre la independencia de Cuba.

<http://periodicoguama.org/loultimo/%C2%A1y-dale-con-ezpana-%C2%B7-por-calderon-de-la-canoa/attachment/la-primera-carga-al-machete-fotograma-2/>



Cecilia (1981) provocó un debate que puso punto final a cualquier película histórica cubana de alto presupuesto sobre el siglo XIX.

<http://www.cubacine.cult.cu/noticias/%C2%BB-cecilia-de-humberto-sol%C3%A1s>

Luego, el cine latinoamericano sobre el pasado colonial se orientó hacia versiones contestatarias, e incluso manifiestamente politizadas. Y varias, de inspiración inequívocamente cubana. Es el ejemplo de los cines peruano y venezolano. Del Perú, son un ejemplo de ello las producciones de Federico García **Melgar** (1982) y **Túpac Amaru** (1984).

Hablemos primero del cine peruano. En su periodo silente, no realizó ningún film, ni siquiera cortometraje, acerca de su pasado histórico emancipador⁶⁴. Ya en el periodo del sonoro, hizo coproducciones con México acerca del periodo colonial, es decir una temática conservadora. El primer film comprometido fue sin embargo un pésimo producto, **Los Montoneros** (1976), del empresario Atilio Samaniego, una reconstrucción celebratoria de los campesinos de la sierra central peruana que apoyaron a la campaña de Bolívar; acartonado, declamativo pese a sus 80 minutos, fue exhibido en varios cines a pesar de no tener narrativa ni solvencia⁶⁵.

Luego llega Federico García Hurtado, director de afanes militantes y movilizadores autor de filmes indigenistas como **Kuntur Wachana**, **Laulico** y **El caso Huayanay**. Se reorienta al tema histórico, en busca de un público amplio, y con su productora Kausachum, Pilar Roca y los cubanos del ICAIC realiza **Melgar, el poeta insurgente** (1982), sobre el seminarista

⁶⁴ Según Ricardo BEDOYA, en *El cine silente en el Perú*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009.

⁶⁵ Ricardo BEDOYA, *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima, Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, 1997. Pág. 197-198.

y poeta criollo –representado por un insuficiente Oscar Romero– que se incorpora al ejército emancipador de Pumacahua que fue derrotado en 1814. Supuestamente un film biográfico comercial, fue esquemático pese a la cuidada escenografía, y la dramatización fue ineficiente además de tener unos diálogos arcaicos y excesivos, lo que ocultó al público la metáfora política diseñada por García, del compromiso del artista con conciencia social hacia un proyecto político⁶⁶.

Dos años después García estrena **Túpac Amaru** (1984), sobre el cacique y su gran rebelión contra España de fines del siglo XVIII, al que el director considera una figura emancipadora; García tuvo dos objetivos, una cinta informativa sobre la rebelión y su influencia en el siglo XX, y un film épico. Pero otra vez, frases pulidas y redondas de un monolítico Reynaldo Arenas, imponiendo una voluntad didáctica y alegórica, como una hagiografía laica que ocultaba las circunstancias históricas concretas que provocaron la gesta anticolonial⁶⁷.

Ambas películas intentaron, sin embargo, construir un cine histórico peruano sobre las luchas anticoloniales. No supusieron un gran alarde creativo, pero estaban bien elaboradas técnicamente, y aunque se vieron lastradas por cierto didactismo, mostraron lo que se debía hacer para que una colectividad, la nuestra, se reconozca a sí misma en imágenes sobre su pasado y su presente, en las pantallas de cine.

⁶⁶ BEDOYA, *Un cine reencontrado*, pág. 243-244.

⁶⁷ BEDOYA, *Un cine reencontrado*, pág. 254. También, Ricardo BEDOYA. *El cine sonoro en el Perú*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009. 185-186.



***Túpac Amaru* (1984), sobre la rebelión de fines del siglo XVIII, film instructivo y épico, de resultado didáctico y alegórico. Honroso intento de construir un cine histórico peruano, mostró lo que se debía hacer para que una colectividad reformule su identidad con imágenes.**

<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=6795>

D) VENEZUELA

El cine venezolano también copió inicialmente el modelo cubano, con productos rudimentarios, pero es el mejor ejemplo de una cinematografía que evoluciona desde los filmes panfletarios hasta los más logrados, sobre todo en su *reformulación del pasado*.

Modestos pero interesantes fueron los experimentos de Diego Rísquez, autor de una trilogía que busca las raíces de la identidad americana: **Bolívar sinfonía tropical** (1981), **Orinoco nuevo mundo** (1984) y **América terra incógnita** (1988). Son obras de aficionados, hechas en formato reducido, que además evitaban los diálogos por razones estéticas y además ideológicas: el autor dijo ser “ajeno a la cultura y lengua españolas”. El primero de los citados se centra en el Libertador, y los otros inciden en el tema del choque entre europeos e indios, con conclusiones de indigenismo convencional: los nativos vivían en un paraíso del cual fueron expulsados por la codicia del mercantilismo española. Por desgracia, ninguno de los tres filmes tuvo difusión.

Rudimentaria y panfletaria fue, en cambio, **Cubagua** (1987) de Michel New. En cambio, aparece en el horizonte venezolano Luis Lamata, el más prolífico de los cineastas de tema histórico. Y además, interesado en el colonialismo español y la independencia. Lamata fue inducido por la reivindicación indigenista del filme mexicano **Cabeza de Vaca** (1990) de Nicolás Echeverría, patrocinado por la Sociedad Quinto Centenario; filme acerca de un personaje histórico, Álvaro Núñez

Cabeza de Vaca, conquistador atípico pero conquistador al fin, y donde el director tiene una clara voluntad de no embellecer las costumbres indígenas; Echeverría ya había ganado fama con documentales antropológicos sobre la supervivencia de costumbres indígenas en el México actual.

Lamata tomó la idea, en su filme **Jericó** (1991), esta vez no sobre un conquistador sino sobre un sacerdote imaginario, lo cual aprovecha para establecer paralelismos con el papel del clero progresista y la Teología de la Liberación en la América actual. No es una tendencia al anacronismo, sino una relectura del pasado desde el presente. Resumiendo, en ambos filmes, un europeo se compenetra con los indígenas hasta el punto de ponerse a su favor contra injusticias *muy actuales*.

Citemos con inocultable interés el film **Sucre** (1996) de Alidha Ávila, sobre el libertador compañero de Bolívar. Bien actuada y prolija en las escenas de masas, muestra la trayectoria de Sucre de manera lineal, descriptiva pero efectiva, desde las tempranas luchas en el Caribe hasta la campaña peruana, donde por cierto hay escenas de crítica a la aristocracia peruana del momento – racista y ambigua-, representada por un insoportable Riva Agüero. *El pequeño matiz antiperuano puede ser explicado, tal vez, porque el film es de 1996, cuando ya gobernaba Fujimori, y es un rechazo al Perú de la época del film, más que un rechazo al Perú oligárquico del siglo XIX.* Ese año Fujimori ya era considerado, no solo en nuestro país, un dictador.

Una segunda gran producción de Lamata, **Miranda Regresa** (2007), cuenta con el guión de Henry Herrera y Angélica Vaulla,

y narra en un solvente *flashback* el compromiso precursor y autonomista del prócer europeísta, interpretado por un limitado Jorge Reyes. Y aunque ya tiene todos los recursos económicos del régimen de Hugo Chávez a su disposición, logrando una factura impecable, el film es hagiográfico, lastrado por un pesado discurso político y apologético, que no supera la modesta eficiencia del **Sucre** de Ávila, al mismo tiempo que intenta referencias contemporáneas evidentes. El film tiene, además, un discreto apoyo de sectores progresistas de Estados Unidos.

Un tercer film de Lamata, **Taita Boves** (2010), es mucho mejor, impecable en forma y contenido, y se percibe un esfuerzo explícito por corregir los errores de **Miranda**. Un incendiario Juvel Viedma personifica al líder realista, sanguinario y confundido, ofendido por patriotas que son oligarcas y racistas, y el resultado es un film políticamente correcto, con un mensaje antirracista –es decir, contemporáneo y vigente- y menos ideologizado; el director logra que los actores secundarios, todos venezolanos afroamericanos, alcancen altas cotas actorales y carismáticas, sin olvidar un compromiso político inevitable. Un film con muchas aristas, subestimado y aun no apreciado en su justa magnitud.

El cuarto film de Lamata, **Bolívar, el hombre de las dificultades** (2013), donde además fue guionista, representa un intento aún infructuoso pero esforzado por llevar al cine la versión definitiva de una figura tan grande como la del Libertador, coloca al director venezolano como el más prolífico y eficiente de los cineastas de Latinoamérica, interesado en el

proceso emancipador como hecho histórico legitimador del régimen socialista de su país. Un joven y opaco Roque Valero tuvo el papel principal, una carga demasiado grande.

Lamata no se encargó del proyecto más grande hasta la fecha sobre Bolívar, el film titulado provisionalmente **Libertador**, entregado al novel director Alberto Arvelo. Aunque tiene guión de Timothy Sexton, el film parece ser un esfuerzo personal del actor venezolano Edgar Ramirez, sorpresiva figura internacionalizada a partir del film francés **Carlos**, y que luego se ha integrado a Hollywood. Ramírez se compromete con la industria cinematográfica de su país, y toma el personaje principal, acompañado de Erich Wildpret como Sucre, el veterano actor español Imanol Arias como Monteverde, y los actores anglosajones Danny Huston y Gary Lewis.

Proyectos gubernamentales o esfuerzos empresariales y artísticos independientes, lo que perfilan estas tres últimas películas es un caso modélico: la cinematografía venezolana tomando posición privilegiada como espacio de representación de la identidad nacional, a partir de una urgente *re-lectura del pasado histórico del país*; esta vez en respuesta a las expectativas políticas presentes.

Es, otra vez, el caso de cineastas asesorados por historiadores, quizás directores de cine convertidos ellos en historiadores, que en un contexto político concreto, el del mundo globalizado enfrentado al neoliberalismo, *re-estructuran la historia de su Libertador y del proceso independentista, como una forma de ilustrar el presente*.



***Taita Boves* (2010), impecable y logrado film histórico sobre un tema polémico, con un tratamiento contemporáneo.**

<http://www.terra.com.ve/ocio/articulo/html/oci1366776-villa-del-cine-de-venezuela-solo-es-un-proyecto-creativo>



***Libertador* (2014), el proyecto más reciente sobre Bolívar, representación contemporánea del pasado nacional, y relectura de la historia para ilustrar el presente latinoamericano.**

<https://www.yahoo.com/movies/edgar-ramirez-fights-for-freedom-in-the-88592855042.html>

EL CINE DE PAÍSES NO HISPANOS

Habiendo revisado el cine sobre el Descubrimiento de América, el cine español sobre Latinoamérica y el cine de los propios países de nuestro continente sobre la Independencia, no podemos evitar revisar la contribución poco relevante del cine de habla no española, que es sobre todo un cine anglosajón, ya que casi todas las obras que tocan el tema están producidas por Hollywood.

Sin embargo, hay excepciones. Una rareza italiana es la adaptación al cine de la ópera **La forza del destino** (1949) dirigida por Carmine Gallone, que incluye un curioso prólogo que muestra el ajusticiamiento de un tal '*Giacinto di Mendoza*, Virrey del Perú' y padre del protagonista Álvaro, por querer reinstaurar el poder incaico con la complicidad de su esposa, una indígena de la antigua nobleza. También citemos una película filmada en Italia por el francés Jean Renoir, **La carrozza d'oro** (1952), con Anna Magnani, muy vagamente basada en la historia de Micaela Villegas *La Perricholi*.

Frente a los brillantes ejemplos cinematográficos argentinos y venezolanos, ¿cómo se ha mostrado la Historia de nuestro

continente en el cine anglosajón? El contrapunto es absoluto: inicialmente como un resultado condicionado a los criterios del desprecio y de la ignorancia. Pero hubo además un detalle: el cine norteamericano, inglés y francés se preocupó siempre de *lo que puede ser de interés para su público*. Si en España nunca se hizo una película sobre Robespierre, es porque en España pocos de entre el público saben quién es: por ello no tiene sentido sorprenderse al ver el nulo interés que Colón, Pizarro o Bolívar tienen en la industria internacional. Si el cine en inglés trató el tema, fue porque venía vinculado a elementos de interés autóctono, como **Seven cities of Gold** (1955) de Robert Webb, sobre Fray Junípero Serra, que les interesa a los norteamericanos sólo porque fundó California.

Es la razón de la elección de temas “hispanoamericanos”, a lo que hay que añadir un enfoque anglosajón siempre teñido con la “Leyenda Negra” antiespañola que hubo desde el siglo XVI en los países protestantes⁶⁸. Esta propaganda anticatólica de una España oscura y cruel tuvo éxito porque fue real, pero también porque fue bien explotada, más que entre historiadores rigurosos, por el inconsciente colectivo de los pueblos oprimidos por España. La Guerra Civil española y el franquismo también ayudaron a mantener la imagen de una España autoritaria, inquisitorial, conservadora; pero no

⁶⁸ El libro clásico sobre el tema es de Julián JUDERÍAS. *La Leyenda negra*. Madrid, Swan, 1986. R. GARCÍA CÁRCCEL. *La leyenda negra. Historia y opinión*. Madrid, Alianza, 1992, es un exhaustivo estudio bibliográfico en el que, tras establecer un catálogo de testimonios antiespañoles desde el siglo XVI, concluye que no hubo anti-hispanismo.

tuvieron toda la responsabilidad, ya que esa imagen ya estaba instalada, el franquismo fascista solo la confirmó y la perpetuó.

Sobre la Historia de Latinoamérica, el cine anglosajón no ha reflejado coherentemente la Leyenda Negra, por motivos de censura -deferencia a la Iglesia Católica- y comerciales -amenaza de prohibición del film en varios países-, y esto justificó la escasez de películas sobre el tema. Hay algunas excepciones: **Captain Blood** (1939), **El Halcón de los mares** (1940) de Michael Curtiz, **The Spanish Main** (1945) de Franz Borzage, **Capitán de Castilla** (1947) de Henry King o **The Royal Hunt of the Sun** (1969) de Irving Lerner, contienen referencias poco agradables para España, pero no tienen la violencia antiespañola de lo escrito en los siglos XVI al XVIII⁶⁹.

Incluso los raros films norteamericanos sobre la guerra contra España de 1898, como las dos versiones de **A Message to García** (en 1916 y en 1936), solo mostraron una anécdota de buenos y malos, en la que el héroe norteamericano es más inteligente que los españoles, pero también es mejor que los *greasers* cubanos con los que se ve obligado a colaborar. Porque hay una verdad gigantesca sobre el cine norteamericano y su visión de Latinoamérica: *es más despectivo con los americanos independientes que con los de la época colonial*⁷⁰. Por tanto, un concepto arraigado entre los norteamericanos -pueblo y

⁶⁹ Al hablar de películas sobre España me refiero a las relacionadas exclusivamente con la Historia de América Latina; el estudio de cómo el cine extranjero ha visto la historia de España europea merece su propio estudio.

⁷⁰ Como ilustran muy bien los seis tomos de la gran obra de Emilio GARCÍA RIERA. *México visto por el cine extranjero*. México, ERA/Universidad de Guadalajara, 1988-1990.

artistas- es la superioridad de la colonización británica o protestante sobre la española, aunque eso tampoco ha sido explotado por el cine.

La película **The Spanish Main** tiene referencias directas, pero las más explícitas están en el estrafalario film **The Story of Mankind** (1957) de Irwin Allen, que ofrece una Historia convencional del mundo con planteamiento absurdo: cada hecho histórico se presenta en episodios con escenografía de TV ligados por un maestro de ceremonias llamado *Spirit of Man* que narra en riguroso inglés. España es citada sólo al mostrar a Colón y el descubrimiento, de manera no ofensiva sino grotesca. La voz *en off* cuenta las calamidades de la colonización española, a lo que siguieron colonos de verdad, honrados y piadosos que llevaron la libertad al Nuevo Mundo. La forma primaria ilustra el modo cómo el norteamericano medio compara la obra de sus antecesores con la de España. Para ilustrar la catadura moral y comercial de los protestantes, la escena siguiente muestra a los europeos comprando a los indios la isla de Manhattan, con diálogos escandalosos⁷¹.

Se han citado films anglosajones alusivos a España y América. Los dos primeros son típicos films de piratas, y es destacable que a través de este género, sin la menor pretensión histórica, se introduce de forma más sistemática a los españoles como los villanos de la historia. Analicemos esto: la visión del cine de los piratas caballerosos, defensores de causas justas, no tiene nada que ver con la realidad; para saber cómo eran de verdad, basta

⁷¹ ESPAÑA, Rafael de. *España y América: 500 años de Historia a través del Cine*: 198.

leer las memorias de Exquemelin, cirujano de los corsarios Morgan y El Olonés: crueles hasta el absurdo y ajenos a toda moral⁷². La descripción puede estar guiada por escrúpulos de conciencia, pero desde luego es más creíble que lo que se ve en cine.

La mitificación cinematográfica del pirata se debe a dos razones. Una, la visión romántica del marginal arrastrado a una vida irregular por alguna injusticia, pero sin perder su nobleza: imagen ya arraigada en la literatura y que tiene ejemplos notables como *The Corsair* de Byron o *La canción del pirata* de Espronceda, por no hablar de las maravillosas novelas de Salgari. La otra explicación es política: los corsarios del XVI, aparte de saquear para sí los barcos españoles, cumplían la labor de mercenarios de la corona inglesa, y eran llamados precisamente *sea dogs*, que debería traducirse como *mastines*; atacando a España sin que a la reina Isabel le costara una moneda, y además con la posibilidad de rehuir toda responsabilidad por las acciones de sus "incontrolados". Es decir, piratas defensores de su causa individual y además patriotas.

Con estos antecedentes, cómo no negarles su opción a héroes del cine. No es de extrañar que los historiadores fílmicos se acojan a esta interpretación, sobre todo si son historiadores ingleses. Jeffrey Richards acepta las exaltaciones del Imperio británico producidas en Gran Bretaña y Estados Unidos en los años 1930 y 1940, pero le parece exagerado aplicar las mismas

⁷² Alexander EXQUEMELIN. *Piratas de América*. Barcelona, Barral, 1971. El texto original es de 1678.

pautas al Imperio español, cuya maldad los corsarios están autorizados a combatir: *En los films de piratas, España se considera sinónimo de esclavitud y codicia, poder despiadado contra el cual los actos individuales de los bucaneros son no sólo audaces sino correctos*⁷³.

Esta visión va a ser la habitual en todos los productos de este género, incluso en films italianos como **Morgan el pirata** (1960) de André de Toth, inexpresiva evocación del aventurero inglés.

En resumen, el pirata, uno de los temas favoritos de Hollywood, tiene una imagen anti-histórica. En estos films hay que comparar su representación en pantalla con lo que no dicen los historiadores de los medios de comunicación: los españoles del pasado sirvieron a menudo, en el cine, como *representaciones de los enemigos del presente, los alemanes de Hitler*. En este sentido, los ingleses se convierten en la nación del bien y España en el Imperio del mal; las mujeres se retratan, además, no como apéndices de ellos, sino para volver positiva la imagen de los ingleses a través del romanticismo. Finalmente, el concepto "pirata" tiene diferentes significados en función del contexto: en las películas de Hollywood la piratería es una actividad sacrificada y heroica, pero en la prensa argentina de 1982 fue una violenta usurpación durante la guerra de las Malvinas⁷⁴.

⁷³ J. RICHARDS. *Piratas en la pantalla. De Douglas Fairbanks a Michael York*. Londres, 1977. En iguales términos, George FRASER. *The Hollywood History of the World*. Londres, Michael Joseph, 1988.

⁷⁴ GERASSI, Nina. "Subversiones simuladas: Los piratas de Hollywood hunden América hispana". En: *Film-Historia*, Vol. IX- n° 2, 1999. 133-146.

En todas estas aventuras domina una visión de la Historia falsa, que permite divagar sobre el tema sin acarrear las iras de los eruditos; por eso ha sido la más usada por Hollywood. Pero desde luego, no la única: la Conquista de México fue abordada dos veces, por pensar que el tema podía ser de interés en el país vecino. En **La olvidada de Dios** (1917) de Cecil B. de Mille, la hija de Moctezuma se enamora de Alvarado, oficial de Cortés, y como consecuencia de esta motivación entrega el Imperio de su padre a los españoles. El enfoque ideológico pro-español se debió a que a los ojos del público norteamericano un europeo (aun español) siempre era una representación más definida de la civilización que unos ídólatras que hacían sacrificios humanos. Opinión no compartida por la crítica mexicana, que consideró la película como una ofensa a la nación⁷⁵.

Treinta años después se repitió la falsificación con **Capitán de Castilla**, con la que los indignados fueron los españoles, prohibiéndose su estreno en España. El guión es un ejemplo del habitual cinismo de los productos de Hollywood de la época: al hablar de la España del XVI se ven obligados a mostrar la represión inquisitorial, porque la novela incide en este punto, pero al mismo tiempo intentan justificar la conquista de México con la introducción del cristianismo entre los aztecas. Demostrando la incapacidad para usar el motivo religioso, la escena final muestra a un fraile incitando a los soldados, con terminología estadounidense, a luchar por un nuevo mundo de *libertad y justicia para todos*; clara demostración del desconcierto ideológico ante los temas latinoamericanos, lo que explica por qué estos temas se han tratado de forma tan insuficiente.

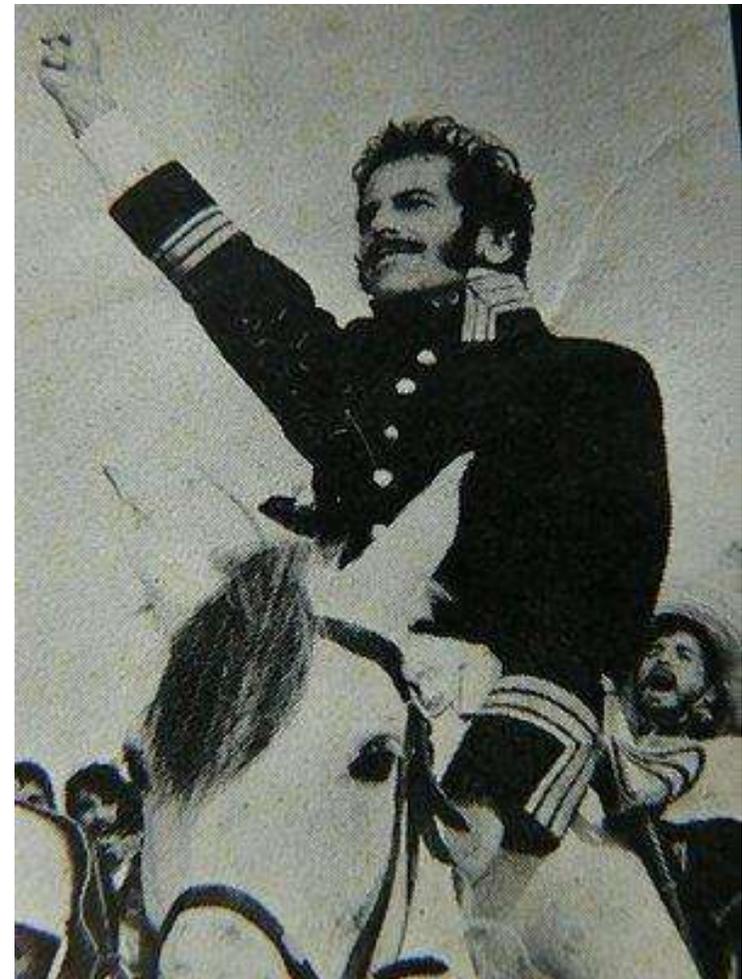
⁷⁵ RAMIREZ, G. *El cine yucateco*. México, UNAM, 1980, p. 51.

En los años 30, ese desconcierto o ineficacia cinematográfica eran evidentes incluso con el tema de la independencia norteamericana, ya que Hollywood ignoró su propia historia nacional de las trece colonias norteamericanas y su lucha anticolonial, pese a las posibilidades que ofrecía para el cine bélico y de aventuras; el problema era que el enemigo eran los británicos, y la exhibición de films con esa temática en el mercado extranjero más importante hubiera significado un enfrentamiento con la censura y un fracaso económico.

Sin embargo, en 1939, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, Hollywood asumió el riesgo con dos filmes eficientes sobre la lucha contra Inglaterra en el siglo XVIII: **Allegheny Uprising** y **Drums along the Mohawk**. La respuesta del Ministerio de Información británico fue automática: prohibió el primer film e ignoró el segundo. Significativamente, ninguno de estos films tenía contenidos políticos, y tras su aparición empezaron a producirse films que alentaban la intervención de EEUU en apoyo de Gran Bretaña, con lo que Hollywood encontró un nuevo mensaje⁷⁶. Pero de anticolonialismo, nada.

Esto, en cuanto al cine norteamericano. Pero culminemos esta revisión panorámica de la cinematografía extranjera, con cuatro películas europeas sobre la historia de América Latina, que constituyen al mismo tiempo tres obras de gran valor estético producidas fuera de Hollywood.

⁷⁶ SHORT, K. R. M. "Historia colonial y tensión angloamericana en el cine de 1939. El caso de 'Allegheny uprising' y 'Drums Along the Mohawk' ". En: *Film-Historia*, Vol. VI, n° 1, 1996. 3-16.



Simón Bolívar (1969), ambicioso proyecto italiano, híbrido entre tradicionalismo hagiográfico y latinoamericanismo, insuficiente pese a la original actuación de Maximilian Schell como el Libertador

<http://www.lapatilla.com/site/2014/02/01/hollywoodense-actor-fallecido-fue-el-simon-bolivar-de-los-60>

A fines de los años 60, con la manifiesta política cultural de sintonizar con el público latinoamericano, se llevó a la pantalla un ambicioso proyecto por desgracia insatisfactorio: **Simón Bolívar** (1969), del italiano Alessandro Blasetti, coproducción ítalo-española que intentó unir la biografía tradicional y aun conservadora de la época con el nuevo izquierdismo antiimperialista de los años sesenta. Pese a la férrea actuación del siempre eficiente Maximilian Schell en el papel principal, el propósito mixto o híbrido no convenció, aunque los jurados del Festival de Cine de Moscú de 1969 le dieron un extraño "Premio de la Paz". El film tuvo varios detalles absurdos, como no citar a ningún otro personaje por su nombre real, ni siquiera Sucre, como si el guión tuviera miedo de reclamaciones por manejo impropio de los hechos históricos; o que la versión para América Latina fue doblada en español peninsular, el peor acento que se haya podido escuchar a Bolívar. En el Perú solo se vio en televisión en una copia de infame calidad.

Mucho mejor es **Queimada** (1969) del italiano Gillo Pontecorvo, poderoso retrato de una ficticia isla caribeña a inicios del siglo XIX, trasunto de las colonias portuguesas y españolas; donde los esclavos de las plantaciones de caña de azúcar son ayudados a rebelarse por un agente inglés -un notable Marlon Brando- con la triple misión de provocar la revuelta, poner el mercado de azúcar en manos inglesas, y devolver a los esclavos a la servidumbre. *Extraordinaria reconstrucción contemporánea del imperialismo inglés*, de la esclavitud no solo colonial, y uno de los pocos films que recoge el problema de los esclavos en el panorama del Caribe del siglo XIX. *Un drama épico que metaforiza*

las luchas independentistas también del siglo XX, y que logra unir la historia con el antiimperialismo de la época del film.

Aguirre, la cólera de Dios (1972) de Werner Herzog. A diferencia del tratamiento naturalista que este conquistador Aguirre recibió en el film de Saura antes citado, Herzog ya lo había enfocado como uno de esos visionarios enajenados que suelen protagonizar sus historias, y que el actor Klaus Kinski supo componer con su desbordada e inigualable capacidad; sin embargo, el film en ningún momento quiso realizar una reconstrucción histórica fiel a los hechos, era más bien una parábola sobre la conquista de la naturaleza, sobre el impacto de la civilización sobre los espacios vírgenes. No tuvo representaciones del proceso de llegada de los españoles, ni de la caída de la civilización andina, por lo que no es de ninguna manera un film indigenista; más bien sobredimensiona lo dura que es la geografía amazónica.

Por último, **La misión** (1986) del inglés Roland Joffé recrea el ambiente de las reducciones jesuíticas de una forma anacrónica: la escena final, cuando el ejército monárquico portugués invade el territorio jesuita, los misioneros –de todos los países y no solo españoles– deciden tomar las armas para defender sus logros evangelizadores y *multiculturales*: esto se refiere más a la América actual de los teólogos de la Liberación, que a la Sudamérica del XVIII. Sin embargo, la gran fuerza narrativa y visual, y el gran profesionalismo de los actores anglosajones, la convierten en un brillante film y un gran espectáculo.

Tanto **Aguirre** como **La misión**, entonces, tienen éxito y eficiencia sobre todo por una notable *libertad* en el manejo de los hechos históricos del pasado, es decir, los temas tópicos son reconstruidos y reinterpretados, y por ende logran calidad cinematográfica; esa reformulación del pasado queda sublimado precisamente por su imaginativo tratamiento fílmico.

Tomemos la propuesta de la autora Luisela Alvaray, quien revisa los filmes mencionados aquí sobre el descubrimiento de América, examinando dos planteamientos teóricos: el debate sobre la validez de los hechos históricos en el cine cuando son representados en una vía no tradicional como el film de ficción, y consecuentemente, de la concepción de la Historia en el film; y los elementos ideológicos que aparecen en todas estas películas de tema histórico: el lugar de las mujeres, de los indígenas americanos y de los africanos en este tipo de representaciones históricas⁷⁷.

Finalmente, la autora plantea la necesidad de investigar siempre las fuentes históricas en las que se basa la estructura y la puesta en escena de estas películas, y en el caso de la conquista y la colonia, se refiere específicamente a las crónicas coloniales. Ella plantea que debemos cuestionar si los filmes son representaciones válidas del período, y cuestionar también si es válida la perspectiva del narrador tanto de la crónica como de la narrativa visual; de esta manera, se plantean las formas por las que el discurso histórico dominante desplaza otras posibles

⁷⁷ Luisela ALVARAY. "Filmando el "Descubrimiento" de América: ¿Cómo se representa la historia?". En: *Film-Historia*, Vol. V, n°1, 1995.

perspectivas históricas hacia vías tan complejas pero fascinantes como el cine.

UNA REFLEXIÓN FINAL

Hemos visto, entonces, diez películas sobre Cristóbal Colón, diecisiete películas españolas sobre la historia colonial y republicana de América Latina, dieciocho películas mexicanas sobre los mismos temas, otras diecisiete películas argentinas; además de 9 filmes cubanos, tres peruanos y 10 venezolanos. Sin contar los filmes anglosajones, de los cuales los últimos cuatro son notables.

El cine español siempre estuvo de espaldas a América Latina, no por razones culturales, sino por los imperativos de un mercado de consumo volátil y conservador ante cualquier tópico sobre emancipación, luchas anticoloniales y democracia. Eso se aplicó sobre todo al periodo franquista, donde el cine español no tuvo interés por el pasado americano y nunca supo tratar el tema de la Historia de América Latina.

En cambio, la proliferación y éxito de películas de tema histórico en la cinematografía de México, Argentina y Venezuela muestran la vigencia del problema de las imágenes del pasado en la identidad de nuestro subcontinente. Pero además de esto, hallamos que el Cine, incluso en industrias

endebles o en construcción como las de nuestros países, ha expresado siempre la coyuntura de la época de producción, por lo el pasado de los siglos XVIII y XIX es reconstruido en imágenes en función del presente político.

Tanto para el México desarrollista de los años 30 y 70, como para la Argentina de los peronistas y radicales, como para la Venezuela de las transformaciones sociales del chavismo, los cineastas reconstruían la historia de sus países *como una forma de contar el presente*. En todos estos países, incluso en el Perú, el cine utilizaba el pasado para hacer lecturas sobre las realidades *actuales* de las instituciones del país.

Al hacer esto, los directores de cine y sobre todo sus guionistas intentan ilustrar, educar políticamente o transmitir un mensaje, casi siempre de resolución de conflictos de las sociedades de donde esos cineastas salen, y a la cual le ofrecen sus productos finales, sus películas.

Todo texto visual referido al pasado, entonces, es una intervención en ese pasado, una relectura, un replantear el tema de la independencia simplemente porque es el eje en donde se construye el tema de las identidades nacionales. Y el cine como arte, industria y medio de comunicación actúa, eficiente, ofreciéndonos nuestro propio rostro en transformación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARAY, Luisela. "Filmando el "Descubrimiento" de América: ¿Cómo se representa la historia?". En: *Film-Historia*, V, n°1, 1995.
- AMANN, Ricardo. *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanomexicano 1940-1980*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989.
- AMO, A. (ed). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 1996.
- BACHS, A. "El cine documental". En: *Historia y Vida*, 77, extra: 100 años de cine. Barcelona, 1995.
- BADAÑA, Pere. "¿Se aprende Historia con el cine?", en *Historia y Vida*, n° 58, extra: *El cine Histórico*. Barcelona, 1990.
- BEDOYA, Ricardo. *100 años de Cine en el Perú: Una Historia Crítica*. Universidad de Lima, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.
- BEDOYA, Ricardo. *Un cine reencontrado: Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima, Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, 1997.

- BEDOYA, Ricardo. *El cine silente en el Perú*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009 (2009a).
- BEDOYA, Ricardo. *El cine sonoro en el Perú*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009 (2009b).
- BISKIND, Peter. *La generación que cambió Hollywood*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- BONELL, Pablo. *El film en la enseñanza de la Historia*. Barcelona, Universidad Central de Barcelona, 1986.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El mundo de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.
- CAPARRÓS, José. *El film de ficción como testimonio de la Historia*. En: *Historia y Vida*, nº 58, extra: *El cine Histórico*. Barcelona, 1990.
- CAPARROS, José. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista, 1975-1989*. Barcelona, Anthropos, 1992.
- CAPARRÓS, José. "El filme político", en: *Historia y Vida*, nº 77, extra: *100 años de cine*. Barcelona. 1995.
- CAPARRÓS, José. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- CASTILLO, Vicente Del y Jesús MARTÍNEZ. *Personajes históricos en el cine*. Madrid, Acento Editorial, Colección Flash Más, 2003.
- CASTRO, A. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre prácticas y representaciones*. México, Gedisa, 1992.
- CUEVAS, A. (ed.), *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*. Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950.
- DÁVALOS, F. y E. VÁSQUEZ. *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*. Puebla, Universidad Autónoma, 1985.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L. *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica 1939-1953*. Madrid, CSIC, 1988.
- DI NUBILA, D. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.
- ESPAÑA, Rafael De. "España y América: 500 años de Historia a través del Cine". En: *Film-Historia*, II, nº 3, 1992.
- ESPAÑA, Rafael De. "España y Estados Unidos. Relaciones cinematográficas, 1939-1953". En: *Film-Historia*, VI, nº 3, 1996.
- ESPAÑA, Rafael De. *El Peplum. La antigüedad en el cine*. Barcelona, Glénat Colección Biblioteca del Doctor. Vértigo, 1997.
- EXQUEMELIN, Alexander. *Piratas de América*. Barcelona, Barral, 1971.

- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. *Cine e Historia en el aula*. Madrid, Akal, 1989.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995.
- FRASER, George. *The Hollywood History of the World*. Londres, Michael Joseph, 1988.
- GALBRAITH, Stuart. *El emperador y el lobo. La vida y películas de Kurosawa y Mifune*. Madrid, T&B editores, 2001.
- GARCÍA CÁRCEL, R. *La leyenda negra. Historia y opinión*. Madrid, Alianza, 1992.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. México, ERA/Universidad de Guadalajara, 1988.
- GERASSI, Nina. "Subversiones simuladas: Los piratas de Hollywood hunden América hispana". En: *Film-Historia*, IX,-nº 2, 1999.
- GUBERN, Roman. *Cine español en el exilio 1936-1939*. Barcelona, Lumen, 1976.
- GUBERN, Román y José MONTERDE. *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra Colección Signo e imagen, 1995.
- HAUSBERGER, Bernd y Raffaele MORO (coords). *La revolución mexicana en el Cine. Un acercamiento a partir de la mirada italoamericana*. México, El Colegio de México, 2013.
- IBARS, Ricardo e Idoya LÓPEZ. "La Historia y el Cine". En: *Clío*, 32, 2006.
- JUDERÍAS, Julián. *La Leyenda negra*. Madrid, Swan, 1986.
- MARÍAS, Julián y Fernando ALONSO (comps). *El cine de Julián Marías. Vol. I*. Barcelona, Royal Books, 1994.
- MARTIALAY, Félix. "Crónica del Festival de Venecia de 1969". En: *Film Ideal*, Madrid, 1970.
- MÉNDEZ, Fernando. *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965.
- MONTERDE, José. *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona, Laia, 1986.
- MORA, Carl. *Cine Mexicano*. Berkeley, University Press, 1989.
- RAMIREZ, G. *El cine yucateco*. México, UNAM, 1980.
- REYES, A De Los. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*. México, UNAM, 1986.
- RICHARDS, J. *Piratas en la pantalla. De Douglas Fairbanks a Michael York*. Londres, 1977.
- RIGOL, A. y J. SEBASTIAN. "España aislada: Los últimos de Filipinas de Antonio Román". En: *Film-Historia*, I, nº 3, 1991.
- RIPOLL, E. *100 películas sobre la Guerra Civil española*. Barcelona, CILEH, 1992.

ROLLINS, Peter (comp). *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires, Fraterna, 1987.

ROMAGUERA, Joaquim y Esteve RIAMBAU (eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona, Fontamara, 1983.

SALA NOGUER, R. *El cine en la España republicana durante la Guerra civil*. Bilbao, Mensajero, 1993.

SÁNCHEZ, Francisco. *Crónica antisolemne del cine mexicano*. México, Universidad Veracruzana, 1989.

SCHUMANN, P. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Legasa, 1987.

SHORT, K. R. M. "Historia colonial y tensión angloamericana en el cine de 1939. El caso de *Allegheny uprising* y *Drums Along the Mohawk*". En: *Film-Historia*, VI, nº 1, 1996.

SOLOMON, Jon. *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid, Alianza editorial, 2001.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México, FCE, 1985.

VALLS MONTES, R. *La interpretación de la Historia de España y su orígenes ideológicos en el bachillerato franquista, 1938-1953*. Valencia, Instituto de Ciencias de la Educación, 1984.

VEGA ALFARO, E. De La. *Gabriel Soria*. Guadalajara, Universidad, 1992.

VIDAL, Manuel. *Akira Kurosawa*. Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 1992.

VILLAURRUTIA, X. *Crítica cinematográfica*. México, UNAM, 1970.

VVAA. "Akira Kurosawa". En: *Nosferatu nº especial 44-45*. Diciembre 2003.

REVISTAS:

Revista *Cine Cubano*, nº 93, 1978. La Habana.

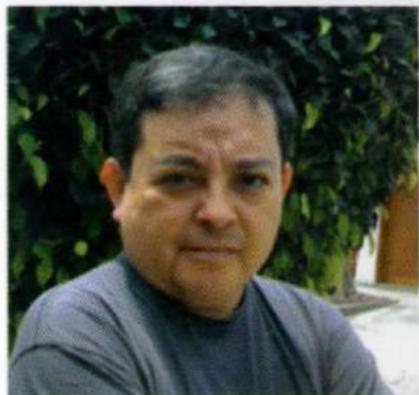
Revista *Cine Cubano*, nº 108, 1984. La Habana.

Revista *Cine Cubano*, nº 117, 1987. La Habana.

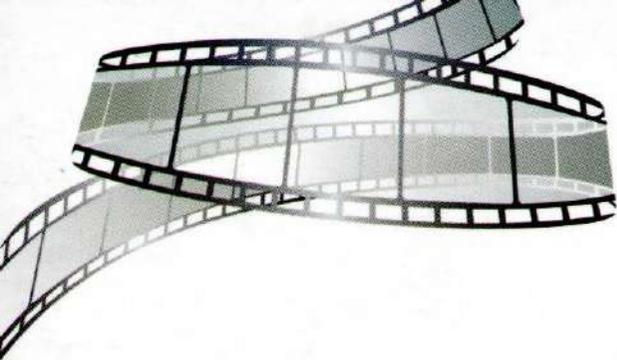
Revista *Trabajadores*, julio de 1982, La Habana.

Revista *Proceso*. 11 de diciembre de 2012. México D.F.

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de agosto del año 2014
en los talleres gráficos de
Look Graphic Acabados Gráficos



Ernesto Guevara Flores (1970), licenciado en Historia y en Comunicación, con Tesis sobre Historia y Cine, culminó estudios de Maestría en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fundador y Co-director de la Revista de Historia y Cultura *Tiempos* del 2007 al 2011. Autor de doce investigaciones sobre cine histórico y político. Expositor de *Diálogos sobre Comunicación* durante tres años. Coordinador académico de Diplomados de *Cultura de la Imagen y Lenguaje Cinematográfico*. Dicta desde 2005 Cine-Foros y talleres de Cine Documental. Ha dictado el curso de Comunicación en la UNALM.



La idea del Cine como arte, industria y construcción cultural está presente hoy en todas las Ciencias Humanas y Sociales. Hace mucho tiempo ya que se maneja la propuesta comunicacional y metodológica de las películas como productos culturales y sociales que reflejan la ideología y las mentalidades de nuestras colectividades.

En este trabajo colectivo de crítica y reflexión, el primero de varios que se presentarán este año, revisamos la cinematografía sobre el tema de la historia de América Latina, específicamente referido del periodo de las independencias de los países de nuestro continente; una revisión, entonces, de la cinematografía del Bicentenario. Y buscamos, por cierto, perfilar las construcciones culturales resultantes de re-construir el pasado emancipador en las imágenes.

COMISIÓN
Docentes
BICENTENARIO

ISBN: 978-612-46563-1-6



9 786124 656316