



Disfruta al doble
por el mismo precio




QUALTON
HOTELS & RESORTS

Todo el tiempo todo incluido

Informes y Reservas:

reserva@qualton.com
www.qualton.com

■
Cd. de México
01 800 638 3838
(55) 5093 1910

■
Ixtapa
01 800 849 1190
(755) 552 0080

■
Puerto Vallarta
01 800 327 0000
(322) 224 4446



ORQUESTA FILARMÓNICA *de la* CIUDAD DE MÉXICO

Temporada Invierno 2005

Febrero y marzo

- Prokofiev • Rimsky-Korsakov • Scriabin •
- Revueltas • Stravinsky • Ravel • Brahms • Berlioz •

Entre otros



Sábados, 18:00 hrs. y domingos 12:30 hrs.

Sala Silvestre Revueltas
Centro Cultural Ollin Yoliztli
Periférico Sur 5141, Col. Isidro Fabela
Informes: 5606 8191

Admisión \$115.00

50% de descuento a estudiantes, maestros y adultos mayores

www.cultura.df.gob.mx



GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
México, la Ciudad de la Esperanza

SECRETARÍA DE
CULTURA



Jus

Editorial

A R T E
C U L T U R A
H I S T O R I A
P O L Í T I C A



www.jus.com.mx



PROTECCIÓN PERSONAL ASISTIDA DEL DESARROLLO DE ESCENARIOS

protégete a ti mismo
desarrolla una capacidad real para defenderte
aprende a utilizar el miedo y el enojo con fuerza positiva
a través del aprendizaje basado en ESCENARIOS

PROTECCIÓN PERSONAL ASISTIDA DEL DESARROLLO DE ESCENARIOS

COORDINADORES
José Enrique Cervantes
04455 26660778
Sheila Zetina Serrato
04455 1017 6561

BODYBUILDING CENTER GYM
Heliópolis 79 Col. Clavería
5399 6496 / 5399 4789
Av. Jinetes 159, Las Arboledas
5378 1450 / 53709922

ppademexico@yahoo.com.mx

DIRECTOR
Jean Meyer



JEFE DE REDACCIÓN
David Miklos



CONSEJO DE REDACCIÓN
José Antonio Aguilar
Adolfo Castañón
Clara García Ayuardo
Luis Medina
Rafael Rojas
Mauricio Tenorio
Jesús Velasco



COMITÉ EDITORIAL
Yuri Afanasiev
*Universidad de Humanidades,
Moscú*
Carlos Altamirano
*Editor de la revista Prisma
(Argentina)*
Pierre Chaunu
Institut de France
Jorge Domínguez
Universidad de Harvard
Enrique Florescano
CONACULTA
Josep Fontana
Universidad de Barcelona
Manuel Moreno
Fraginals †
Universidad de La Habana
Luis González †
El Colegio de Michoacán

Charles Hale
Universidad de Iowa
Matsuo Kazuyuki
Universidad de Sofía, Tokio
Alan Knight
Universidad de Oxford
Seymour Lipset
Universidad George Mason
Olivier Mongin
Editor de Esprit, París
Daniel Roche
College de France
Stuart Schwartz
Universidad de Yale
Rafael Segovia
El Colegio de México
David Thelen
Journal of American History
John Womack Jr.
Universidad de Harvard

- *ISTOR* es una publicación trimestral de la División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) y de Editorial Jus, S.A. de C.V.
- El objetivo de *ISTOR* es ofrecer un acercamiento original a los acontecimientos y a los grandes debates de la historia y la actualidad internacional.
- Las opiniones expresadas en esta revista son responsabilidad de sus autores. La reproducción de los trabajos necesita previa autorización.
- Los manuscritos deben enviarse a la División de Historia del CIDE. Su presentación debe seguir los atributos que pueden observarse en este número.
- Todos los artículos son dictaminados.
- Dirija su correspondencia electrónica a: istor@cide.edu
- Puede consultar *istor* en internet: www.istor.cide.edu

*Centro de Investigación y Docencia Económicas, A.C., Carretera México-Toluca 3655 (km 16.5), Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
*Certificado de licitud de título: 11541 y contenido: 8104.
*Reserva del título otorgado por Indautor: 04-2000-071211550100-102
*Diseño: Natalia Rojas Nieto

*Impresión: Printed Boxes, S.A. de C.V. Manuel Navarrete 44-A, colonia Algarín, México, D.F.
*Suscripciones y ventas: Editorial Jus, S.A. de C.V. Tel.: 50 93 19 68 Fax: 50 93 19 21 e-mail suscripciones: suscripciones@jus.com.mx e-mail redacción: david.miklos@cide.edu



PORTADA: ANTHONY QUINN Y MARLON BRANDO EN *VIVA ZAPATA!* (1952), DE ELIA KAZAN. TOMADO DE MARLON BRANDO. *LA BIOGRAFÍA*, DE RICHARD SHICKEL (BARCELONA, PAIDÓS, 1992)

istor; palabra del griego antiguo y más exactamente del jónico. Nombre de agente, *istor*, "el que sabe", el experto, el testigo, de donde proviene el verbo *istoreo*, "tratar de saber, informarse", y la palabra *istoria*, búsqueda, averiguación, "historia". Así, nos colocamos bajo la invocación del primer *istor*: Heródoto de Halicarnaso.

dossier

- 3 Presentación
- 11 **Pierre Sorlin.** El cine, reto para el historiador
- 36 **Annie Goldmann.** Madame Bovary vista por Flaubert, Minnelli y Chabrol
- 49 **Marc Ferro.** ¿A quién le pertenecen las imágenes?
- 61 **Sylvie Lindeperg.** La operación cinematográfica. Equívocos ideológicos y ambivalencias narrativas en *La batalla del riel*
- 91 **Robert A. Rosenstone.** La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla

textos recobrados

- 109 **Charles de Gaulle, Raymond Aron y Jean Amrouche.** Sobre Argelia

coincidencias y divergencias

- 127 **Daniel J. Mahoney.** Solzhenitsyn, Rusia y los judíos: nuevas consideraciones

reseñas

- 151 **Bernard Dupuy.** Un ortodoxo indispensable
- 152 Chile y el mar
- 154 *cajón de sastre*

La Historia en el cine

Marc Ferro*

En los últimos decenios, la Historia en el cine se volvió una fuerza, así como pudo serlo en el teatro con las obras de Shakespeare, o en la novela con Dumas o Tolstoi. Bajo esas formas, era como una compañía paralela, al lado de la exigente disciplina que se apoyaba en fuentes y documentos que citaba como referencia. Esa Historia de los historiadores se decía científica cuando no pasaba de ser erudita, sabia; no demostraba: contaba “lo que había pasado”. Resulta que podían existir varias versiones del relato: la Revolución francesa de Pierre Gaxotte, un realista, difería de la del republicano Mathiez. Cuando Montesquieu intentaba elucidar *El espíritu de las leyes*, cuando Marx identificaba la lucha de clases como motor de la Historia, quedaban ambos definidos como filósofos, no como historiadores. Lo son, sin embargo, puesto que el estudio del pasado, de sus relaciones con el presente, la localización de continuidades y rupturas oscilan entre estos diversos modos: buscar el sentido de la evolución de las sociedades, el conocimiento de los acontecimientos, de las situaciones pasadas gracia a los archivos, a los testimonios, a la demostración propiamente científica que pretende menos reconstituir el pasado que analizarlo, la búsqueda del origen de los problemas.

Hoy, la fuerza de la imagen, de la película, llevada luego a la televisión, toma el relevo de las formas escritas y tiende a desplazarlas con todo el poder de la mediatización. Es cierto que imagen y escrito pueden sumar sus efectos, como a principios de los años setenta, cuando Marcel Ophüls produce *Le chagrin et la pitié* y Robert Paxton publica *La France de Vichy*, poniendo ambas en

* Traducción de *Istor*.

duda la versión común de la historia heroica de Francia bajo el yugo alemán. Pero hay pocos ejemplos semejantes y la fuerza de la imagen tiende a sustituir las otras manifestaciones suscitadas por el estudio del pasado. Así, la hegemonía de las producciones estadounidenses hace que conozcamos mejor la conquista del Oeste que las guerras de Luis XIV o de Napoleón; para las nuevas generaciones, las imágenes marcan más la memoria y el entendimiento que los escritos. Ya en 1916, el futurista italiano Marinetti escribía: “El libro, medio totalmente paseista de conservar y comunicar el pensamiento, hace tiempo que está destinado a desaparecer, como las catedrales, las torres, los museos, el ideal pacifista. El libro, estático compañero de los sedentarios, nostálgicos, neutrales, no puede divertir ni exaltar a las nuevas generaciones, ebrias de dinamismo revolucionario o belicoso. El cinematógrafo, alegre deformación del universo, será la mejor escuela para los niños... Acelerará la imaginación creadora, desarrollará la sensibilidad, dará el sentido de la simultaneidad y de la omnipresencia. Sustituirá a la siempre aburrida revista”.

Es cierto que, en diversos momentos, la película ha creado el evento, sea como análisis del presente o del pasado, sea marcando con fuerza e influencia a la sociedad, y no se trata sólo de propaganda. Ya se mencionó *Le chagrin et la pitié* (1969), pero hay otros casos, como el *Mein Kampf* (1962), de Leiser, que sacudió a las familias alemanas y llevó a los jóvenes a preguntar a sus padres que hacían a la hora del genocidio. De la misma manera, en Estados Unidos, *El salvaje* (1954), de Lazlo Benedek, con Marlo Brando, reveló el surgimiento de un grupo social violentamente inconforme: la juventud. Rusia sufrió un choque terrible en 1984 con *El arrepentimiento*, de Abuladze, que presentaba a la sociedad soviética su cobardía, sus vergüenzas. En el pasado algunos hechos literarios pudieron agitar la opinión, como la llamada *Bataille d'Hernani* o el *Yo acuso*, de Emilio Zola, si bien hoy en día son la película o la televisión las que actúan sobre la sociedad, tratando tanto el pasado como el presente, es decir, la Historia.

Hay diferencias regionales: en la URSS, luego en Rusia, las revistas, la prensa y la televisión han tenido más influencia que el cine, por más que el cine soviético haya tenido un lugar importante en la cinematografía mundial. Siempre quedan esas preguntas: ¿Cuál es la mirada del cine sobre la Historia? ¿Cómo

la representa? ¿En qué se distingue de las otras formas que puede tomar el discurso histórico (historia general, memoria, historia-problema)? A veces reconstituye un acontecimiento o una vida: *La batalla de las Ardenas* (1965), de Kenn Annakin, *La batalla de Argel* (1966), de Gil Pontecorvo, o *Gandhi* (1982), de Richard Attenborough, pero es poco frecuente y, generalmente, la Historia sirve de marco a una intriga. Aunque hay cineastas que, sin decir que la hacen de historiador, utilizan su arte para encontrar en el pasado eventos o situaciones que les permiten servir a su causa. Toda la obra de Stanley Kubrick, de *Senderos de gloria* a *Espartaco*, así como la de Bernard Tavernier en Francia, es una crítica del funcionamiento social. Otros cineastas pueden tener proyectos diferentes, pero no faltan los que expresan, también de manera constante, su propia visión de la Historia, libre de las ideologías dominantes: Visconti demuestra su desencanto frente al progreso mientras que Tarkovski es más pesimista, aun en cuanto al porvenir de las libertades humanas.

Para ellos, el objeto tratado tiene menos importancia que su estatuto: es la Historia misma, aunque no sea totalmente histórico. Pasa lo mismo con esos grandes directores cuyo proyecto es buscar un sentido y que por lo mismo no tienen una doctrina hecha: de Fritz Lang a Jean-Luc Godard, de René Clair y Luis Buñuel a Werner Fassbinder. Forman una vanguardia que no permite que las iglesias, los partidos ni las ideologías ejerzan un monopolio sobre el análisis de las sociedades. Puede ser que la Historia en el cine reproduzca a menudo las corrientes de pensamiento dominantes o, a la inversa, su puesta en duda. En la primera categoría encontramos, vistos desde arriba, desde el discurso oficial, lo mismo *Alejandro Nevski*, de Eisenstein, que *Napoleón*, de Abel Gance; vistos desde abajo, *Rescatando al soldado Ryan*, epopeya en conformidad perfecta con el discurso americano comunitario y democrático, y también el análisis y la reconstrucción, más que la reconstitución, en *La huelga*, de Eisenstein, aplicación de la ideología marxista a Rusia antes de 1917.

A la inversa, *Ceddo*, de Usman, y *Tupac Amaru*, de Federico García, ponen en duda la historia oficial de la colonización en África y en América, mientras que la mayoría de las películas polacas históricas, en especial las de Andrei Wajda, critican o cuestionan el régimen comunista, así se sitúan en el siglo XVIII –*Cenizas* (1965)–, en el XIX –*La Tierra de la Gran Promesa* (1975)– o en la

Revolución francesa –*Danton*, obra concebida y percibida como una denuncia del totalitarismo–.

Las películas de memoria tienen una voluntad y una determinación históricas y el testimonio de los vivos ayuda a salvar los acontecimientos pasados. *La sal de la tierra* (1953), de Biberman, ha sido su prototipo y la historia-memoria se desarrolló mientras la sospecha afectaba el discurso histórico, acusado de parcialidad o de servilismo. Así, *Shoah*, de Claude Lanzmann fue filmada tan sólo con el testimonio de las víctimas y los verdugos, así como *Babatu y los tres consejos* (1976), de Jean Rouch, sobre la memoria de la lucha contra la conquista colonial. En las películas de memoria, el testimonio es el documento central y la manera de preguntar es el secreto de la obra. ¿Podemos considerar las películas armadas a base de noticieros como películas de memoria? De alguna memoria histórica, ciertamente, pero de la cual uno no controla todos los factores de producción; además, el *corpus* mismo se puede discutir, como lo puede ser la presencia y ausencia de testigos en las películas de memoria. Por ejemplo, son pocas las imágenes inglesas sobre los movimientos políticos en India, entre 1940 y 1944, y tenemos sólo imágenes estadounidenses favorables a la independencia; son pocas las imágenes de De Gaulle en los noticieros franceses de 1946 y, sin embargo, ¡cuan importante era el hombre en esa fecha! Las imágenes americanas de la guerra civil en China y de la invasión japonesa son parcialmente manipuladas, como lo son en la URSS aquéllas sobre el Komintern, con la eliminación sucesiva de Zinoviev, Bujárin, Radek, etcétera.

De modo que la historia-relato construida con los noticieros es dudosa, por más que sea la única capaz de intentar un relato coherente sobre un problema, una fase de la historia del siglo XX: *Morir en Madrid*, de Frédéric Rossif es una crónica de la guerra de España, aunque omita las divisiones republicanas; *Le Grand Tournant*, de Henri de Turenne, evoca la política comunista en Europa antes y, después, del Frente Popular, y *Mein Kampf*, de Leiser, es la primera película en tratar la realidad del genocidio judío. Esa categoría de películas, con pancartas en el cine mudo –el prototipo fue *La caída del tsarismo*, de Ester Shub–, luego con comentario en *off*, sufre un primer cambio con la introducción de testigos en *La batalla de Moscú* y en *La batalla del Pacífico*, de Costelle y Turenne, respectivamente, pero es *Le chagrin et la pitié* la que ofre-

ce una forma nueva, mezclando noticieros y testimonios, sin que ningún comentario se añada a lo que aparece como la confrontación entre múltiples verdades del pasado. La vulnerabilidad de ese tipo de análisis se debe al principio de selección de los testigos o de las imágenes –eso es responsabilidad del director–, pero también del acopio de documentos filmados disponibles, de su naturaleza, lo que es aleatorio. Tenemos imágenes de soldados muertos en la primera guerra mundial; nunca los vemos morir, si no es en reconstrucciones. La reconstrucción, como la mandaba hacer el general MacArthur en la guerra del Pacífico, reproducía inmediatamente una acción exitosa.

Todo lo anterior debe tomarse en cuenta cuando uno quiere evaluar la historicidad de ese tipo de películas. En cuanto a las películas de ficción, el asunto es otro, ya que no pretenden apoyarse en testimonios externos o en imágenes antiguas, tomadas por otros. La especificidad de la Historia en el cine de ficción es la forma que toma la inventiva del director. Su genio consiste, creo, en lo que imagina para devolverle al pasado su autenticidad, ya sea una idea motriz que dé cuenta de una situación que la rebasa, ya sea un marco de acción que funcione como microcosmos revelador, ya sea un pequeño hecho de la vida cotidiana que permita extraer lo que no se dice ni se ve en una sociedad.

Una idea: Jean Renoir confronta el ideal patriótico y la realidad de los conflictos clasistas, en el marco de la primera guerra mundial –*La gran ilusión* (1937)–; Carol Reed y Graham Greene, a través del mito de Antígona, plantean el problema de nuestro deber cuando un conflicto opone la moral ciudadana al amor por los nuestros –*El tercer hombre*, 1951–. O bien, el dilema entre la denuncia de un crimen y la delación del culpable, tema que permea toda la obra de Elia Kazan, Pudovkin o Losey. En *La madre* y *Por el ejemplo*, las instituciones funcionan para que el ciudadano común y corriente no las pueda entender.

Un marco: la familia le permite a Visconti, en *Les damnés*, y a Mijalkov, en *Quemados por el sol*, mostrar cómo el totalitarismo puede gangrenar una sociedad. Otros directores escogen la sociedad cerrada de la pequeña ciudad: Losey para analizar el racismo en California, en *Odios*, o Benedek en *El salvaje* y Abuladze en *Arrepentimiento*.

Un hecho: síntoma y revelador del funcionamiento social, es la clave de oro del análisis histórico en el cine. El padre fundador fue Fritz Lang, quien en

M (1931) da a entender las debilidades de la república de Weimar. Jean Renoir, antes de 1940, Vittorio de Sica y Claude Chabrol supieron de la misma manera, y en gran parte de su obra, ayudar a entender la Historia, la pluralidad de los comportamientos en una misma sociedad.

La investigación: *Ciudadano Kane*, de Orson Welles (1940), utiliza los procedimientos cinematográficos cruzados *-flash-back*, uso de noticieros, etcétera— para llevar a cabo una investigación a partir de un enigma buscando entender el sentido de una vida, bajo la mirada confrontada de varios contemporáneos. Esto plantea una pregunta de método: ¿cómo se construye un hecho, social o histórico, en función de la escala de observación y análisis? Es lo que hace Antonioni en *Blow Up* (1967), como bien lo anotó el historiador Jacques Revel.

Hoy, casi todas las ideologías han muerto y nos interrogamos sobre el sentido de la Historia. ¿Podría el cine, libre de inspiración, informarnos sobre el pasado y el presente de nuestras sociedades? No, si el director se vuelve historiador en esas grandes reconstrucciones y tiene que realizar hermosas escenas con una dramatización despampanante. En tales condiciones, es imposible explicar el por qué y el cómo de los acontecimientos, la manera en que los hechos históricos arraigan y explotan. Si es de “izquierda”, el director nos cuenta las causas de las revoluciones; si es de “derecha”, analiza sus perversas consecuencias. Trabaja para su bando. Cuando mucho, esos directores pueden recordarnos que la Historia ha conocido momentos memorables. Pero que un tema sea histórico o político no es suficiente para que sea tratado de manera objetiva. Además, el barullo que acompaña a las grandes producciones hace que los hechos tratados se vuelvan importantes... Sí, cuando el director recurre a su arte para observar la sociedad y discernir lo que los políticos, las iglesias y los tribunales que rigen la sociedad no quieren saber. Por su conocimiento del presente, ayuda a entender lo que pudo ser el pasado, puesto que la Historia es también la relación entre pasado y presente y, también, lo que, en el presente, es herencia del pasado.

Los mejores autores del cine le dan un sentido a la Historia, analizan sus mecanismos, pintan los trabajos y los días de las sociedades. El saldo es prodigioso, pero hay que señalar las debilidades, las ausencias. Se sabe que el cine de Hollywood ejerce un tabú sobre la revolución americana; pasó lo mismo,

durante muchos años, en cuanto a los negros en Estados Unidos. En el cine francés, la clase obrera está presente antes de 1940, pero no se va nunca la huelga, como lo demostró el historiador Michel Cadé. Las películas filmadas entre 1940 y 1944 ignoran la guerra, la resistencia, la ocupación alemana (Jean-Pierre Bertin-Maghit). Con la excepción de dos cortometrajes de 1899 y 1907, filmados por Meliés y por Nonguet y Zecca –y aquí la dimensión antisemita desaparece–, no hay película francesa sobre el caso Dreyfus sino hasta 1973, con *Dreyfus, l'intolérable vérité*, de Jean Charasse.

Se podría alargar el inventario y hacer las mismas preguntas y observaciones a las formas no cinematográficas de escribir la Historia. Y viceversa. Así, se vería que no son los historiadores sino los cineastas los que han ofrecido una matriz histórica de los tabús que las sociedades han erigido. Jean-Luc Drouin propone un inventario crítico de las películas escandalosas. De la misma manera, el cine, de modo más efectivo que los escritos, ha establecido el recorrido de la culpabilidad alemana después de la guerra (Beatrice Fleury-Villate).

¿La Historia de los historiadores cumple con su contrato de objetividad o de análisis? ¿Toma en cuenta la historia anónima de la gente ordinaria, atrapada como individuos por los crímenes y por las guerras? ¿No cambia seguido de bando, utilizando su ciencia para defender su fe? La película (o la novela), más que la Historia de los historiadores, revela los lapsus y silencios sociales, el imaginario de la sociedad y el impacto de la Historia sobre cada uno de nosotros... Como hacen Marguerite Duras y Alain Resnais en *Hiroshima, mi amor*.

La representación del pasado, del presente, del porvenir depende de la época y del contexto de la realización. El pasado evocado debe leerse muchas veces como una transcripción de los problemas del presente. El caso de la Edad Media rusa en el cine soviético es ejemplar: cuando viene la amenaza nazi, el enemigo es el caballero teutónico derrotado por *Alejandro Nevski* (1938); en medio de la crisis sino-soviética, es el tatar, el mongol, en *Andrei Rubliov* (1966), de Tarkovski. Lo mismo vale para el futuro en ciertas películas de ciencia-ficción, como *La guerra de las galaxias* (1977), de George Lucas, que coincide con la época de Reagan y el aspecto defensivo del poderío estadounidense. No queremos ver la dimensión propagandística de esas películas porque es la sociedad, no las autoridades, la que las dota de éxito... Poco a

poco se instala la idea de que los estadounidenses salvaguardan el planeta, como sucede en *Armageddon* (1988), de Michael Bay, y en *El día de la independencia* (2000).

Los cineastas no son los únicos que inscriben el pasado o el futuro en la problemática del presente, pero, para tener un público, deben contestar a su espera. El cine ayuda a entender la Historia, es cierto, siempre y cuando no le haga pantalla. 