

Dossier

GUERRAS: CINE, IMAGEN E IMAGINARIOS

PRESENTACIÓN

Vicente Sánchez-Biosca
(coord.)

LA relación entre los sistemas de representación visual (fotografía, cine y medios de comunicación en general) y la Historia está conociendo un auge considerable en los últimos tiempos. Estos medios poseen la triple condición de representar, reconstruir e influir en la historia;¹ una fortaleza que a menudo siembra el desconcierto del historiador y se muda en dificultad de apropiación. Por una parte, los documentos visuales o audiovisuales son utilizados crecientemente en el ámbito histórico, si bien los fotomecánicos o sus sucesores digitales lo son con un grado insuficiente de rigor metodológico. Dicho en otros términos, el documento estrella, la joya de la corona, del historiador sigue siendo el documento escrito, para cuya evaluación y crítica de fuentes se han constituido disciplinas académicas. Por el contrario, los documentos visuales desde la fotografía suelen ser tratados todavía como ilustración de la historia, es decir, un utensilio que ejemplificaría de modo asequible lo que el historiador sabe por otros medios y sin su concurso ni aportación. Los avances que la iconología, la emblemática y la historia del arte en general habían logrado y de cuyos resultados se enriquecieron los medievalistas, en particular los estudiosos de la historia de las mentalidades, distan mucho de ser equiparables a los de la imagen fotomecánica. Por otra parte, la construcción de las imágenes colectivas, los imaginarios de época o las visiones socializadas de la historia, por ambiguos e imprecisos que sean estos conceptos, viene

¹ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau Monde, París, 2008, p. 7.

vehiculada o incluso moldeada por los más pujantes medios de comunicación, como la fotografía, el cine o la televisión. La presencia del historiador en esos dominios es escasa, marginal y se limita a tareas de asesoramiento histórico, consistente éste en garantizar la corrección fáctica de los textos narrados. Muy rara vez interviene para validar, cotejar o analizar documentos visuales.

Se impone, pues, superar definitivamente la idea del cine y los medios de comunicación como ilustraciones de la historia (algo que ya denunció hace años Peter Burke) para afrontar la relación de modo más complejo: basándose en el conocimiento de la historicidad propia de los medios que se analizan, atendiendo a sus condiciones técnicas, canales de difusión y formas de “migración de imágenes” y con una rigurosa crítica de fuentes.² Este trabajo todavía se encuentra en proceso de elaboración, si bien los resultados obtenidos en los últimos veintitantos años han sido espectaculares. Sobre esta tela de fondo se despliega la reflexión del presente dossier.

Los cuatro artículos que lo componen no abordan la cuestión metodológica sino a través de cuatro calas en la historia de la relación del cine con la guerra y sus efectos. Tres son las razones: la primera, que la guerra constituye en las modernas sociedades un acicate para la visión y la información, pero también un disparadero de la propaganda; de ahí, la relevancia que cobran los soportes audiovisuales en coyunturas excepcionales. La segunda, que las condiciones tecnológicas (aunque no sólo ellas) definen el horizonte de expectativas de la representación en cada momento de la historia; lo que implica una verosimilitud de las formas, unos principios de documentalidad, unos límites impuestos a la ficcionalización y los recursos narrativos, una legitimidad para el uso del montaje, cambiantes. La tercera, que el cine, objeto central de estos textos, no puede abordarse aisladamente, es decir, al margen de otros discursos visuales o audiovisuales con los que linda, ya sea irradiando sobre ellos su influencia, ya recogiendo su herencia o, más frecuentemente, combinando ambas direcciones. Así pues, por ejemplo, el cine de la guerra civil española no se comprenderá adecuadamente si está segregado de la fotografía, la cartelística y las revistas ilustradas del momento (*Vu*, *Time*, *Life*, *Picture Post*...), mientras que la última guerra de Irak convoca nuevos canales de difusión introducidos por los llamados *new media*, entre los que Internet desempeña un papel fundamental. Todas estas condiciones, lejos de allanar el camino del historiador, lo complican. Por esta razón, la humildad de los objetivos concretos que se plantean estos ensayos no está reñida con la ambición de las interrogaciones que los orientan.

En el primer artículo, Rafael R. Tranche aborda las condiciones de visibilidad que se abren al cine en el curso de la guerra civil española: la tecnología (fotográfica y cinematográfica) en uso durante los combates, la comercialización y la difusión de la misma y el método de trabajo que estas condiciones permiten. Podría así explicarse, sin necesidad de invalidar consideraciones biográficas o ideológicas, los métodos de montaje, composición, sonorización, propios de los reportajes de la GCE, al tiempo que vemos fracturado el campo de la representación entre aquellos fotógrafos y cineastas que pretenden captar el instante fugaz, aproximándose a los protagonistas, y aquellos otros que registran lo que ya acontecido fuera del alcance de las cámaras. Mientras los primeros representan el futuro (el mito del directo y de la simultaneidad), los otros, más esteticistas quizá, dan la sensación de llegar siempre tarde al nudo del conflicto. Vicente Sánchez-Biosca se ocupa de un fenómeno histórico que no ha cesado de proclamarse irrepresentable, la Shoah; un banco de pruebas para ensayar todos los instrumentos de representación de una catástrofe huma-

² Véase V. Sánchez-Biosca (ed.), *Imágenes en migración: iconos de la guerra civil española*, Archivos de la filmoteca nº 60-61, octubre 2008-febrero 2009.

na y civilizatoria que había escapado a las cámaras. Desde la saturación de la mirada que propusieron las primeras imágenes de la primavera de 1945 hasta el advenimiento del testimonio en los films de las últimas décadas, pasando por la ficcionalización, la aplicación de códigos melodramáticos o el montaje poético, la representación de la Shoah constituye, a lo largo de seis décadas, un inventario de las relaciones que el cine mantiene con la Historia. La guerra de Argelia (1954-1962) vio aparecer un nuevo medio de expresión, el film de soldado, rodado con cámaras amateur de Super 8mm. Jean-Pierre Bertin-Maghit interroga estos lugares de memoria (las películas) que recrean la cotidianidad de la estancia en la colonia, poniéndolos en diálogo con otras fuentes: los films del Servicio Cinematográfico de los Ejércitos (que reproducen un imaginario colonial de robusta propaganda gaullista), los relatos de vida de los autores *amateurs*, entrevistados por el autor en la actualidad, después de desatarse las terribles revelaciones sobre el uso de la tortura y la “guerra sucia”, y, finalmente, los conocimientos históricos que establecen la conflictividad particular existente en cada una de las zonas del país en las que se realizaron los films. Por último, el artículo de Vicente J. Benet nos sumerge en un universo todavía incierto –la representación de la guerra de Irak–, que ya ha atravesado la fulminante experiencia televisiva de Vietnam (que dio “color” a la guerra) y el desasimio de la realidad y la abstracción hipertecnificada de la primera guerra del Golfo. Analizando la producción de los llamados cineastas “incrustados” en las unidades militares norteamericanas, el autor repasa la circulación de las imágenes por los *new media* (videoconsolas, ordenadores, red, teléfonos móviles multimedia...) ofreciendo un diagnóstico sobre el imaginario bélico que producen.

Este dossier, cuya iniciativa fue sugerida por Julián Casanova y cuya puesta en marcha es deudora de la generosa acogida de la redacción de *Historia Social*, constituye un intento de abrir en nuestro país un debate urgente, a saber: el estudio riguroso de los documentos audiovisuales y su contribución a una historia cultural de la guerra. Pero al propio tiempo también desea ser una forma de definir el papel del historiador ante la cascada de pseudohistoria que produce esa maquinaria del cine y su máximo difusor, la televisión. En suma, un papel cívico para la figura del historiador que debería ser conquistado.