

EL RETRATO HISTÓRICO EN EL CINE ACTUAL.

Manuel Hernández Pérez

Universidad de Murcia

ABSTRACT

Se plantea el concepto mismo de anacronismo en el cine a través de algunos ejemplos actuales. Siguiendo a diversos autores de disciplinas tales como la Psicología, la Historia y la literatura, se señala la manera determinante en el que un marco académico y/o científico, condiciona la visión de un determinado momento en la historia. Más aún, si los conceptos sufren de manera inevitable una transformación a lo largo del tiempo, la misma interpretación de la historia debe tener en cuenta ese largo camino de transformaciones.

Los autores consideran que el comportamiento de los personajes de acuerdo a las circunstancias históricas, así como el tratamiento de los conceptos en su correcto marco epistemológico, son rasgos básicos para la construcción de un correcto retrato de época. El cine actual, al que consideramos «grosso modo» como un género literario más, es hijo de la novela de época y como tal, ha sufrido de igual modo esta distorsión, fruto de la interpretación de un marco conceptual antiguo desde las visiones modernas.

Los historiadores se hallan divididos en cuanto a sus opiniones acerca del cine como herramienta de divulgación de la Historia. Actualmente, se señala el valor de este como un «reflejo de época» si acaso más completo que la versión escrita pero que puede no dar una explicación extensa de los acontecimientos (Sorlin, P. 2005, Caparrós 2007).

Algunos de ellos destacan que frente a los problemas ocasionados por exigencias de la producción y el género dramático en las adaptaciones fílmicas de sucesos y biografías existen otros handicaps originados, fundamentalmente en el lenguaje audiovisual frente al escrito (Rosenstone, 1997).

Otros, sin embargo señalan que las características únicas de un filme, particularmente su narrativa y su discurso simultaneo de lenguajes visual y sonoro, contribuyen a una «reconstrucción empática que transmite la forma en la que los

personajes históricos observaron, entendieron y vivieron sus vidas». R. J. Raack (1983)

Estos autores, como señala Rosenstone, principalmente ven la Historia como una experiencia vital comulgativa que supone una especie de «profilaxis psicológica», más entendida como «preparación» que como «prevención», y que por supuesto obvian que, para que exista el estudio historiográfico, debe existir un debate que no proporcionan los géneros narrativos.

Este texto no va encaminado a examinar los métodos y supuestos historiográficos. Muy por el contrario, nuestro objetivo es señalar que en el cine, la novela y la historiografía pueden cometerse errores similares y que la afirmación de Andrew (1984) de que «cualquier film responde a una representación interna, no a la realidad en sí misma» es aplicable a todos los productos de la mente humana, incluida la Historia.

Esta afirmación es aún más cierta en el caso de los documentales, un género que pone en contacto todos estos campos y que, con pretensiones de veracidad, también responde inevitablemente a las intenciones de los creadores y no al mero reflejo de la realidad.

Sea como fuere, en el *panorama del cine actual* existen pocos directores que hayan señalado, de forma explícita entre sus objetivos¹, el transmitir a los espectadores un «sentido de la época», entendiendo como tal «una explicación de la manera en que ocurrieron los hechos y como posiblemente algunos de ellos propiciaron la aparición del resto de acontecimientos»². La mayoría se descartan, en uno u en otro momento de la producción del film, de este carácter originariamente didáctico, argumentando que su objetivo final se encamina ahora más bien hacia la ficción de entretenimiento o incluso a la protesta simbólica.

Estos directores y guionistas de Hollywood, con o sin pretensiones de historiador, siempre son un reflejo de su tiempo y como tal ofrecen de una manera indirecta, como comunicadores, todo un sentido de su época. A este respecto, dice Solomon (2002) que sin duda las películas antiguas nos dicen muchas cosas de nuestro siglo, de las perspectivas que adopta el narrador del siglo XXI. En esta característica no sólo reside uno de los grandes problemas de considerar al cine como un posible retrato histórico fidedigno (debido a la distancia temporal que separa al realizador/historiador de la época de estudio) sino que además, paradójicamente, ello aporta un gran valor como descriptor de la época de producción.

Pero, por encima de la descripción de los eventos y la cuidada producción de las películas norteamericanas que consumimos nos asalta la duda acerca del objetivo final del retrato histórico de ficción. Si, como insinuábamos, se trata sobre todo de transmitir un «sentido de la época» tal vez, el comportamiento de los personajes, escenificado en la actuación de los actores y en la descripción de sus actos y deseos, sea fundamentalmente la que lleva el peso de esta búsqueda de la veracidad en el retrato histórico. Esto ha quedado recogido en la tendencia

denominada «Historia de las mentalidades», un campo cuyas fuentes quedan totalmente definidas por la subjetividad humana (Barros, C. 1990)

LA MENTE COMO PRODUCTO DE LA HISTORIA, LA HISTORIA COMO PRODUCTO DE LA MENTE: UNA CONCEPCIÓN NARRATIVA DE LA HISTORIA

La mente es un producto de la historia, y lo que se viene definiendo como «mentalidad global» no es un objeto que haya permanecido invariable desde el nacimiento del ser humano como especie.

Así el primero en definir con pretensiones historiográficas dichas transformaciones a lo largo del tiempo, seguramente es Karl Marx. La escuela del materialismo histórico, define la Historia en términos de una transformación de las mentalidades de producción, lo cual afecta indiscriminadamente a las relaciones y modos de producción, que suponen el avance de la Civilización. En el terreno de la literatura Lukàs (según Garrido, 1992), uno de los representantes de esta escuela, señala que la novela es el género característico de nuestra época y que las buenas obras literarias son el resultado de la captación del sentido de la Historia (en el sentido de conciencia social o de clase). Es así como desde el principio las relaciones entre relato de ficción y reflexión histórica están irremediabilmente relacionadas.

No obstante, la fundación de una disciplina diferente de la historiografía tradicional, dedicada exclusivamente a los productos mentales, llegará más adelante en el periodo de entreguerras, con la obra de Le Fevre. La Psicohistoria, de influencia freudiana, en cambio, es una tendencia más propia de los EEUU. Ambas disciplinas dedican su estudio en exclusiva al comportamiento histórico, pero, pese a todo, como señala Vernant, (1965) es «difícil encontrar un historiador que en el pasado no hiciese referencia de una manera implícita o explícita a la psicología».

La idea más importante de este estudioso del mundo clásico es la transformación que ha sufrido el pensamiento en su relación con la Historia. Según Vernant, el pensamiento ha pasado de ser la causa del evento histórico (la «explicación»), a constituir un evento histórico en sí mismo.

Aunque en este sentido no parece sino recoger las ideas de autores que, como Collingwood (1987), hacen referencia a la misma Historia como «reconstrucción del pensamiento pasado», es decir, reproduciendo en la mente de los historiadores la historia vivida por sus protagonistas. Sin embargo, el problema de hacer referencia a la Historia en estos términos idealistas, es que se presupone una inmutabilidad del pensamiento a lo largo del tiempo, lo que es, en palabras de Vera (1995) «una afirmación principalmente a-histórica».

Estudiar la mente como un objeto histórico frente a ese otro enfoque pragmático tiene la ventaja de centrar su estudio en objetos históricos como son los 'hechos'. Si bien, como dice Carr (1961), estos siempre están sujetos a la 'selección' del historiador, al menos posibilitan el desarrollo de la Historiografía, burlando, (aunque sea de forma pasajera) el problema de la reflexividad.

Pero, para entender dichas transformaciones de las que la mente es susceptible como objeto histórico, en parte se ha de tener en cuenta que no se trata de una estructura simple. Así, desde la disciplina de la Historia de las Mentalidades se ha venido a distinguir (según Barros, 1993), entre:

- 1) lo racional, 2) lo emotivo, 3) lo imaginario, 4) lo inconsciente, 5) la conducta.

Seguramente es este último punto, la conducta, debido a su carácter explícito, el más importante para la captación de ese «sentido de la Historia» del que hablábamos.

La mente en su conjunto, sea cual sea la forma es que es concebida, posee además una cualidad única en la subjetividad humana que consiste en ser «a la vez producto e instrumento», pues si bien la mente es producto de la Historia, esta última también, como objeto de estudio, ha sufrido las transformaciones de las mentes que la escribieron. Este es el problema de la reflexividad al que nos hemos referido anteriormente, que si bien supone un handicap para el desarrollo de las Ciencias Humanas, es a la vez, como dice Flanagan (1981), aquella característica que las hace únicas.

Finalmente, comentaremos que la historiografía, posee en común con otros géneros narrativos no sólo un origen común literario, ni esta propiedad reflexiva que la caracteriza, sino que además se recurre en ambas a una noción de trama que es muy similar.

La narración histórica (o ‘trama histórica’ como la llama Veyne), tiene la virtud no solo de describir hechos particulares del pasado, sino además adoptar una estructura que le permita «hacer plausibles y comprensibles los acontecimientos que describe» (Kunh, 1968). En esta línea de búsqueda de la comprensibilidad, la explicación, (según Veyne 1971, citado en Vera, 1995), que la Historia promulga, no es más que «la manera como el relato ha de organizarse en una trama comprensible».

Ambos autores utilizan sus argumentaciones para definir a la Historia como una disciplina no científica, pero nosotros queremos tan sólo mostrar ese parentesco entre la Historia y el Relato de Ficción, sin que ello afecte a su desarrollo y legitimización como disciplina.

Así, otros estudios transculturales y por tanto, de carácter universal, apoyan que la incorporación de datos a la memoria, es más eficiente cuando el marco de la misma está estructurado en forma de narración congruente (Cole, 2002), frente a la simple organización en categorías, por lo que, posiblemente, la historiografía sería inviable sin la noción de acontecimiento histórico.

Más aún, a nivel individual, parece que el ser humano construye su identidad, (o al menos la parte material que es la memoria anecdótica), por medio de la na-

rratividad, así que, al igual que en la Historia, las nociones de «objetivo», «deseo», «intención», «motivo», o «proyecto», antes que elementos ideológicos prescindibles, constituyen elementos esenciales de todo buen relato. Según Duero (2006), si sustrájesemos a las acciones humanas de esta clase de contexto les quitaríamos toda inteligibilidad y sentido.

Resumiendo, si bien la Mente es producto de la historia de la humanidad, no es menos cierto que la Historia también es producto de la mente, como cualquier otro género narrativo.

LA «MENTALIDAD ANACRÓNICA»

Demostradas las evidentes similitudes que la Historia, (así como la parcela de esta dedicada al estudio de la evolución de la mente), tienen en común con el Relato, se plantea ahora por qué sin embargo constituyen narraciones tan diferentes. Si la estructura interna de ambos es similar, pues son, *grosso modo* géneros narrativos³ ¿Que hace tan difícil la adaptación entre ambos?

Antes comentábamos como las diferencias entre lenguajes eran utilizadas como argumentos que justificaban los problemas de adaptación en el ámbito de la Historia. Sin embargo, en las relaciones entre Literatura y Cine, la tendencia es más bien la contraria, pues señala más semejanzas que diferencias entre los dos medios, atendiéndose a su carácter temporal (Méndiz, 1993) que divide secuencialmente la obra, ya sea en capítulos-acción (novela) o escenas-acción (película). Además es corriente encontrar instrumentos comunes en ambos géneros, como la voz reflexiva de un narrador, o el uso de *flash back* que recuerda la manera en que se rompe en la novela la linealidad del discurso. Otros autores, españoles (Mínguez Arranz, 1998, Tébar, 1995) y extranjeros (Seger, 1993) señalan como la literatura y la Historia constantemente proporcionan temas y ambientaciones a las ficciones cinematográficas.

En el caso del Cine y la Historia de las Mentalidades, nos planteamos si la mentalidad de los personajes ha sido correctamente adaptada, pues, a la fuerza, esta debe ser diferente en función de ese «contexto psicológico» (intenciones, deseos, afectos, etc...) que citábamos.

Así, el anacronismo (o introducción de elementos pertenecientes a un distinto marco histórico), una de las críticas a las que se enfrentan con frecuencia los autores de una película, no quedaría tan sólo cuestionado en la ambientación histórica y en las referencias a sucesos históricos. Más allá de eso, cualquier relato debería comprender las relaciones entre ese contexto psicológico y la conducta de los sujetos inmersos en él. Esta es, por otra parte una idea aceptada entre los estudiosos de la novela histórica, (Montero, E. Herrero, M. C 1994) que adaptamos según nuestras necesidades a este otro género literario que es el guión cinematográfico.

Todo acto histórico tuvo una visión subjetiva paralela, producto de los acontecimientos. Cuando se habla del uso excesivo del término España, en la obra de A. Mann «El Cid»⁴ sin duda se refiere a que España ya existía (al menos el vocablo Hispania, el de la provincia romana) pero que, dada la situación política, la España de entonces, la de los reinos de Taifas, era más correcto referirse a los reinos de Castilla, Aragón, Zaragoza, etc. El concepto de España como unidad es anacrónico en esta película porque el propio retrato de la situación sociopolítica lo es⁵.

En términos mentalistas, todo anacronismo tiene su reflejo en la mentalidad retratada, ya que esta se constituye a partir de la representación interna de su mundo.

En *Destino de Caballero* (2001) el protagonista es un adolescente del siglo XXI trasladado a un indeterminado medievo. Su mentalidad arribista propia de contextos capitalistas, la asimilación que se hace entre los modernos deportistas con los caballeros, la actitud feminista y emancipada de la princesa de la película... Rara vez puede verse un anacronismo tan deliberado y que no responda a convenciones dramáticas. Normalmente, el anacronismo es producto de una transformación, desde el estudio del relato histórico a la trama fílmica, un proceso en ocasiones costoso para el asesor histórico y que supone siempre un cierto desgaste de la información original, ya encuentre su origen historiográfico o novela.

LA CARACTERIZACIÓN PSICOLÓGICA DE LOS PERSONAJES. TRANSFORMACIONES.

Es, entre los guionistas, un requisito indispensable para lograr el éxito de una obra la construcción de «personajes atractivos», que constituyan relaciones que lleven al conflicto y su resolución, los principales componentes de toda trama.

Al igual que en los aspectos narrativos de la adaptación histórica se simplifican hechos históricos para designar un objeto central en los acontecimientos o se dibuja una línea dramática ascendente que termina en clímax⁶, la caracterización de los personajes también sufre ciertas transformaciones antes de pasar a ser, en sí misma, un producto fílmico. Algunos de estos cambios son:

1. Un escenario, un personaje. Los guionistas en ocasiones trabajan con su propia lógica. Definidos los espacios, los personajes interactúan con ellos de la manera más natural buscando la congruencia con su psicología. En estas decisiones el personaje construido se mueve entre el estereotipo y el comportamiento más original e imprevisible de mayor verosimilitud, ya que el ser humano no siempre actúa lógicamente. Algo así propone Seger (2000) cuando habla de la búsqueda de equilibrio entre «coherencia» y «paradoja».

Pero estas decisiones no siempre están disponibles en el texto histórico. Siempre que se respeten los escenarios originales, el autor debe ejercer

labores de investigación, que hagan «verosímil» (y cuando se pueda, «real») el escenario retratado y las acciones de sus personajes.

Así, aunque el autor del texto dramático hace seguir a sus personajes la línea dramática original, situando los escenarios en función de la trama, en cualquier momento los escenarios «históricos» moldean la personalidad de estos, y los personajes a su vez ejercen una influencia en la construcción de los escenarios. Con «escenarios históricos», no nos referimos tanto al escenario correcto, el lugar original, sino a la «verosimilitud» del escenario escogido. Así, incluso un escenario que no fuera «real» permitiría el desarrollo de personajes «verosímiles» y aptos para una correcta «trama histórica».

En *El guerrero* nº13 (McTiernan, 1999) los protagonistas intentan desarrollar su psicología a partir de la más que improbable situación de partida: Un árabe del siglo X d.c, Ibn Fadl-n, inspirado en el personaje histórico autor de importantes crónicas de la época, emprende una misión sagrada con un grupo de doce vikingos.

La diferencia entre mentalidades es la constante del retrato psicológico del film. Los problemas del retrato histórico que pretende, sin embargo, se encuentran en el origen de algunas de estas diferencias, basadas en una idea mítica de las dos culturas, sujeta a actuales discusiones⁷. Sin embargo, muchas referencias a la literatura, la religión o incluso a las relaciones sexuales, sí son muy ilustrativas de las diferencias entre estas culturas.

El autor de la novela original, M. Crichton, conocido tanto por su cuidada documentación, como por su construcción de tramas comercialmente exitosas, reconoce que aunque su principal fuente de inspiración fue *Beowulf* (poema épico anglosajón del siglo VIII d.c), tenía otras intenciones más cercanas al retrato antropológico, sentido que se aprecia también en la película de Mc Tiernan⁸.

2. La fusión dramática. Algunos autores hablan de ella cuando ven que diferentes personajes históricos son fusionados en uno solo para desempeñar una misma función dramática.

Un ejemplo significativo es el personaje encarnado por Morgan Freeman en la conocida *Amistad* (Spielberg, 1997). Originariamente, Dwight Janes era un abolicionista blanco, que pasa a ser un personaje ficticio negro con algunas de sus características (llamado ahora Theodore Joadson). Aunque a simple vista es un cambio poco menos que anecdótico tiene consecuencias importantes para el sentido de la historia pues da una idea equivocada del progreso del abolicionismo, (Conneticut era un estado segregacionista en aquella época) adjudicando a este personaje las actitudes de los abolicionistas negros como el James W. C. Pennington, autor de *Origin and History of the Colored People*. Este, al que se reconoce como inspirador del personaje interpretado

por Freeman no tuvo realmente implicación con el caso del Amistad hasta 1841 cuando los esclavos fueron liberados.

3. La construcción de un conflicto entre personajes que trascienda lo personal e incorpore nuevos significados. Seger explica: «Los valores expresados por un personaje pueden llegar a convertirse en un oportunidad para que los escritores expresen su forma de ver las cosas». Esta es una idea generalizada en otros autores que como Field (2001), Lajos Egri (1947), ven la dramatización, como una mera adaptación de «premisas» o ideas originales del autor por medio de la creación de escenarios y personajes. Las ideas a expresar, por tanto, podrían ser vistas como anteriores incluso a la creación de las tramas básicas del guión e incluso de los rasgos más básicos de los personajes.

Pero ¿Como se relaciona esta idea con la adaptación de hechos históricos, en donde los personajes y escenarios ya existen y no son mera creación del autor? Pues, posiblemente, la idea siga siendo anterior a las elecciones de hechos y personajes históricos concretos, y ésta es la causa de que parezca existir una deformación de la Historia siempre a favor de la forma de guión cinematográfico.

Las transformaciones conscientes y deliberadas, son el día a día de una adaptación cinematográfica, ya sea un texto histórico o literario el objetivo de la adaptación. Un ejemplo habitual de estas deformaciones, a veces inconsciente, es el *presentismo* (Collingwood, 1946) según la cual, los historiadores⁹, en este caso los cineastas, ven los problemas pasados siguiendo claves de su presente. Sin embargo existe una motivación más importante que la de mostrar de una manera más inteligible los hechos, ya que, como coinciden casi todos los autores, el conflicto, ya sea una expresión de la ideología del autor o el nudo de cualquier trama ('confrontación' según Field, 'desarrollo' según Seger, etc), es un elemento básico en la construcción de personajes e historias cinematográficas.

En el *Reino de los cielos*, el carácter religioso de los personajes, enfrenta el fanatismo religioso de los templarios con la sorprendente actitud racional de Balian, el protagonista, que mantiene posturas conciliadoras extremadamente laicas.

Así, el carácter de los personajes está supeditado a las intenciones de los autores con el sentido del relato. Por encima del retrato de este personaje, como herrero de su época, éste representa la voz de los autores del film y aunque la intención es buena, la intolerancia religiosa que expone tan solo va en un sentido, el cristiano frente a los musulmanes, con lo que estos, la verdad, salen mejor parados. La película es signo de nuestros tiempos, cuando más que nunca precisamos de una actitud tolerante con otros credos, Scott presenta un alegato a la tolerancia, por encima de su (dudoso)

valor como retrato histórico de las relaciones entre cristianos y musulmanes en las cruzadas.

En términos literarios esta asociación de significados podríamos agruparla en forma de *figuras literarias*. Dadas las relaciones ya comentadas entre Cine y Literatura, no carece de sentido pensar que los autores de las películas asimilen estas figuras literarias en su discurso, pero con ello se podría caer en un falseamiento sino en un conveniente moldeamiento de las actitudes protagonistas.

Véase el conocido ejemplo de *The 300 Spartans* (R. Maté, 1962). La película presenta un claro «simil», al relacionar las Guerras Médicas con la II Guerra Mundial. El guión la establece en determinados puntos a través de la identificación de diversos componentes (personajes y escenarios) pero sobre todo a través del protagonista, el «general» de los espartanos, Leónidas, que defiende la causa de la «democracia» y el «mundo libre», frente al totalitarismo oriental. No será este el primer donde se establezca esa similitud entre EEUU y Esparta que aparece tan claramente en la película, pero si señaláremos que aceptarlo sin más constituiría un anacronismo, pues la actitud de Esparta podría ser más de autodefensa que de defensa de la libertad con mayúsculas. A este respecto queremos recordar que todos los pueblos griegos de la época (incluida Esparta) practicaban la esclavitud¹⁰.

4. Las estructuras actanciales. En la organización de todo relato siempre pueden distinguirse figuras repetidas que juegan una determinada función en el desarrollo de la narración, cuestión largamente tratada por figuras claves de la escuela de semiótica estructural francesa (Grupo de Entrevernes, 1982). Sin duda, asumir que los personajes de una narración histórica deben incorporarse a estos esquemas, aceptando funciones de, por ejemplo «sujeto colaborador» o «antisujeto principal», es pecar de una extraordinaria ingenuidad.

Sin embargo, no nos parece extraño cuando (casi siempre) vemos figuras históricas ocupando el papel del «villano de turno», ya que se ha simplificado su función en la Historia (con mayúscula) y se le ha hecho partícipe de las funciones de «anti sujeto principal». Así la figura de Juan «sin tierra» en una historia protagonizada por su hermano, es claramente villanizada, no sólo por sus características psicológicas conocidas, sino por aquellas en las que se opone a un retrato idealizado de la psicología de Ricardo (visto como un valiente representante del ideal caballeresco).

Las relaciones de ‘contrariedad’ y ‘contradicción’ definidas por Greimas (1966) son básicas de una manera inconsciente para la construcción del personaje. Esta, es la manera en que es considerado en los relatos más o

menos inspirados en la obra de Walter Scott, donde el Plantagenet, Juan, es visto como un cobarde traidor, y más estúpido que manipulador, en las más caricaturizadas versiones (véase como caso extremo, la versión en animación de Robin Hood, realizada por los estudios Disney en 1973).

5. Los detalles de origen biográfico, testimonian la autenticidad de un relato. Determinadas anécdotas, de origen personal, son importantes para el retrato psicológico de un individuo precisamente por su carácter idiosincrásico, es decir, que son únicas.

Séger (2000) se refiere a ellas como de importancia clave para el proceso de «individualización del personaje». Para esta autora, el retrato psicológico parte de la «Historia de fondo» del propio personaje y a través de estas anécdotas nos da información sobre temas tan variados como su «vida sexual, sus valores morales, temperamento, actitud ante la vida, complejos, cociente de inteligencia, personalidad, etc.»

Más aún, la manera en que llevamos a cabo determinadas acciones cotidianas como el aseo, o los protocolos que seguimos consciente o inconscientemente en nuestras relaciones personales, arrojan una gran cantidad de información en la manera en que nos desenvolvemos en nuestro contexto socio-cultural. Añadiremos que esta información, en las películas históricas, puede ser muy ilustrativa del periodo en el que los personajes viven. Aunque hay que añadir que, al colocar estos detalles en una trama fílmica, de menor contenido que una novela, corren el peligro de ser sobrevalorados en cuanto a su importancia en el retrato de personaje, en una suerte de sesgo cognitivo, basado en la ejemplaridad.

CONCLUSIONES

En este texto se ha intentado exponer las diversas las relaciones entre Literatura y Cine como formas de relato, es decir, cómo estas pueden ser una adaptación, con mayor o menor éxito, de otros relatos, en este caso históricos, restringiéndonos al ámbito de la mente humana.

Resumimos algunas de las ideas expuestas:

- La mente humana está sesgada para la organización del conocimiento en una forma similar a las ‘tramas históricas’, que es la forma básica de la historiografía.
- Si existe una cierta evolución sociocultural de las estructuras mentales, cualquier relato histórico del formato que sea, (desde las narrativas audiovisuales a los textos historiográficos) deberían reflejar ese cambio.
- Podríamos hablar de una «mentalidad anacrónica» cuando los personajes retratados no actúan (o no piensan) como deberían dado su marco histórico.

- Las razones por las que se producen estas incongruencias podrían ser variadas (producción, falta de documentación histórica, intenciones del realizador...) Su causa puede hallarse más en las estructuras narrativas elegidas por los autores, las técnicas de escritura de guión, etc., que en la singularidad del lenguaje fílmico frente al literario.

NOTAS

- 1 Este sería un tema digno de revisión: ¿Cuántos directores americanos han declarado entre sus objetivos una aproximación didáctica de la Historia? A modo de ejemplos señalaremos la faceta de productor de George Lucas (*The Young Indiana Jones Chronicles*, TV), Kevin Reynolds (*Rapa Nui*), Lawrence Kasdan (*Wyatt Earp*), Robert Zemeckis (*Forrest Gump*), Eastwood (*Letters from Iwojima*). Aunque, la referencia indiscutible para el cine moderno en combinación de compromiso histórico y entretenimiento sería naturalmente David Lean (*Lawrence de Arabia*, *Doctor Zhivago*, *Puente sobre el Río Kwai*...)
- 2 John Millius en su entrevista acerca de la creación de *Medal of Honor: European Assault* (EA GAMES, 2007). Publicada en g4tv.com (14-4-2007). Bruno Heller, otra de las figuras implicadas en la creación de *ROMA* (HBO, 2005), se expresa en términos similares haciendo hincapié en la importancia de captar el 'sentido de la época'. (26-1-2007, *Rome's Architech*, interview with Bruno Heller en WGA, *Writer's Guide of America Website*)
- 3 Sin que sirva de argumento, observamos que son numerosas las culturas que tratan la Historia como un género literario más. Encontramos muestras en los textos bíblicos, en Grecia y Roma por citar conocidos ejemplos. Enciclopedia GER (1991)
- 4 Para una revisión más completa de los anacronismos de la película de Mann, (al parecer bastante abundantes), revisar *El Cid* de Anthony Mann a través del cine histórico y la Edad Media' (Barrio J. A. en *Historia y Cine*, Editado por José Urdoz. Ed. Universidad de Alicante, 1999)
- 5 Véase la simplificación acometida con la guerra entre César y Pompeyo en la moderna *ROME* (HBO, 2005). Obsérvese cómo son apenas retratadas un par de batallas. El objetivo, seguramente, es no confundir a los espectadores con las continuas victorias y derrotas de Julio César. Ya que César es el protagonista del relato, sus pretensiones de Imperator están simplificadas para que sea una trayectoria ascendente y coincida el clímax con su victoria en Farsalia.
- 7 Los expertos actuales en pueblos escandinavos han sufrido toda una revolución en su enfoque por lo que la civilización vikinga ha pasado en los últimos años de una imagen bárbara y principalmente bélica, tal y como fue visto por las crónicas de monasterios ingleses del s. VIII a una visión más amable que enfatiza su hermosa tradición lírica, sus granjas y asentamientos, su dominio del diseño naval.
- 8 Un ejemplo de estos prejuicios históricos pueden verse en la secuencia en que los vikingos son vistos como menos aseados frente al árabe, perteneciente a una cultura más urbana. En las embajadas vikingas de aquella época se utilizaban peines para el aseo y existen otras referencias de su acicalamiento en el encuentro social. (Velasco, 2000)
- 9 En notas del autor al libro «Los devoradores de cadáveres» (2003)
- 10 El término «presentismo» aquí es empleado para designar una tendencia de los directores y guionistas, frente a la acepción historiográfica que designa el paradigma presentismo/historicismo, de suma importancia en las ciencias sociales. En ambos casos suele tratarse de una tendencia intencionada ya que supone, en guionistas e historiadores, una manera de narrar más accesible al lector moderno.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREW, J. D.: *Concepts in film theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- BARROS, C.: *Historia de la mentalidades: Posibilidades Actuales*, ED. Universidad, Problemas actuales de la historia, (1993), pp. 49-67
- CARR, E.H.: *¿Qué es la Historia?*, Barcelona, Ed. Ariel, 1981. (Primera Edición 1961)
- COLE, M.: *Psicología Cultural: Una disciplina del pasado y del futuro*, Madrid, Ed. Morata, 1999
- COLLINGWOOD, R. G.: *Idea de la Historia*. México: FC, 1987. (Edición Original.: The idea of History. Oxford: Oxford Univ. Press en 1946).
- CRICHTON, M.: *El guerrero N°13 / Devoradores de cadáveres. (En Notas del autor)*, Madrid, Ed. De Bolsillo, 2003.
- DUERO, D.G.: <Relato autobiográfico e interpretación: una concepción narrativa de la identidad personal> *Athena Digital* - num. 9: 131-151 (primavera 2006)
- EGRI, L.: *Cómo escribir un Drama*, Buenos Aires, Ed. Bell, 1947.
- FIELD, S.: *El Libro del guión*, Madrid, 2001., 2001, Madrid. (Screenplay: The Foundations of Screenwriting, 1979)
- FLANAGAN, Owen Jr.: <Psychology, Progress and the problem of reflexivity: a study in the epistemological foundations of psychology>, *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, n° 17 (1981): 357-386.
- GARRIDO GALLARDO, M. A.: *Cuadernos Teóricos, 3: La Literatura de György Lukács*, Barcelona, 1992.
- GREIMAS, A. J.: *Sémantique structurale*, Paris, Ed. Larousse, 1966
- GRUPO DE ENTREVERNES.: *Análisis semiótico de los textos: introducción, teoría, práctica*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982.
- MÉNENDEZ PIDAL, R.: *La España del Cid*. Vol II. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1969.
- MÍNGUEZ ARRANZ, N. : *La novela y el cine: Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia, Ed. De la mirada, 1998
- NIETO JIMÉNEZ, L.: *Historia VII. La Historia Como Género Literario*. Edición electrónica de GER (Grupo Editorial Rialp). Versión de 1991.
- RAACK, It J.: <Historiography as Cinematography: A prolegomenon to Film Work for Historians>, *Journal of Contemporary History*, 18, Diciembre 1983.
- ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona, Editorial Ariel, 1997.
- SEGER, L.: *El arte de la adaptación: como convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Ed. Rialp, 1993
- SEGER, L.: *Cómo crear personajes inolvidables*, España, Paidós, 2000.
- SOLOMON, J.: *Peplum: el mundo antiguo en el cine*, Madrid, Alianza Ed. 2002.
- SORLIN, P.: <El cine, reto para el historiador. La historia en el cine.>, n° 20 de la revista *ISTOR*. (2005)

- VELASCO, M.: *Tras las huellas de los vikingos*. Madrid, Ed. Alcántara, 2000
- VERA FERRÁNDIZ, J. A.: *Proyecto docente para Historia de la Psicología* (1996). (Comunicación Personal)
- VERNANT, J.P. <Historia y Psicología. (1965) Introducción, traducción y notas de Noemí Pizarroso> en *Boletín Informativo de la Sociedad Española de Historia de la Psicología*., SEPH (Madrid. Otoño de 2006)

FILMOGRAFIA UTILIZADA (ORDENADA POR ANTIGÜEDAD)

- «El Cid». Dirigida por Anthony Mann (1961)
- «Leonidas, el león de Esparta» (The 300 spartans).Dirigida por Rudolph Matté. (1962)
- «Robin Hood». Película de animación dirigida por Wolfgang Reithermann (1973)
- «Amistad». Dirigida por Steven Spielberg (1997)
- «El guerrero número 13». Dirigida por John Mc Tiernan (1999)
- «Destino de Caballero». (A Knight's Tale) Dirigida y escrita por Brian Helgeland (2001)
- «Reino de los Cielos» (Kingdom Heaven). Dirigida por Ridley Scott (2005)
- «ROME» (HBO. TV SERIES). First Season. Creada por Bruno Heller y John Millius. (2005)