



2025

V.18

# História da Historiografia

International Journal of Theory  
and History of Historiography



ISSN 1983-9928



Sociedade Brasileira  
de Teoria e História da  
Historiografia



UNIRIO



UFOP



Dossier

D

Las fronteras visuales del giro lingüístico: efectos de presencia y efectos de sentido en el cine histórico  
Reflexiones cruzadas a la luz de la obra de Robert A. Rosenstone y de H.U. Gumbrech





# Las fronteras visuales del giro lingüístico: efectos de presencia y efectos de sentido en el cine histórico

## Reflexiones cruzadas a la luz de la obra de Robert A. Rosenstone y de H.U. Gumbrecht<sup>1</sup>

The Visual Frontiers of the Linguistic Turn: Effects of  
Presence and Effects of Meaning in Historical Cinema  
Crossed Reflections on the Work of Robert A. Rosenstone  
and H.U. Gumbrecht

---

Aitor Manuel Bolaños de Miguel

[aitor.bolanos@unir.net](mailto:aitor.bolanos@unir.net)

<https://orcid.org/0000-0001-7476-700X> 

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) - España.

---

<sup>1</sup> Me gustaría dar las gracias al profesor Robert A. Rosenstone por su magisterio y amistad. Así como a mi maestro Reyes Mate, por su inspiración permanente.

**Resumo**

El cine histórico es uno de los medios audiovisuales más importantes mediante el cual representamos el pasado. El cine presenta un desafío a nuestra concepción del pasado y de la historia, ya que añade a la habitual actividad interpretativa (entendida como la práctica central de las humanidades y de las ciencias sociales), la presencia, real o ficcionalizada, del pasado. Siguiendo a Gumbrecht, el cine histórico amplía las fronteras de nuestra concepción puramente textual de la historia, subrayando los efectos de sentido, pero, también, los efectos de presencia del pasado visualizado. Su naturaleza es forzar y ensanchar los límites de una concepción historiográfica inspirada en el historicismo, primero, y, luego, en el giro lingüístico. No se trata solamente de interpretar el pasado sino de visualizarlo, de sentirlo, de emocionarnos con él. Según Rosenstone, el cine histórico puede proporcionar una descripción realista y auténtica de los acontecimientos del pasado, además de resignificarlos poderosamente para las generaciones actuales. Y esta es la apuesta visual del cine histórico, especialmente del experimental, que complementa la reflexión crítica que el giro lingüístico ha hecho de la disciplina historiográfica. La teoría histórica de Gumbrecht se enlaza con la defensa del cine histórico que hace Rosenstone.

**Palavras-chave**

Cine, Historiografía, Historias no convencionales, Robert A. Rosenstone, H.U. Gumbrecht.

**Abstract**

Historical cinema is one of the most important audiovisual media through which we represent the past. Cinema challenges our conception of the past and history, as it adds to the usual interpretive activity (understood as the central practice of the humanities and social sciences) the presence, real or fictionalized, of the past. Following Gumbrecht, historical cinema expands the boundaries of our purely textual conception of history, highlighting the effects of meaning but also the effects of presence of the visualized past. Its nature is to force and expand the limits of a historiographical conception inspired first by historicism and then by the linguistic turn. It is not only a matter of interpreting the past but also of visualizing it, feeling it, and being moved by it. According to Rosenstone, historical cinema can provide a realistic and authentic depiction of past events, while also powerfully redefining them for current generations. And this is the visual challenge of historical cinema, especially experimental cinema, which complements the critical reflection that the linguistic shift has brought to the discipline of historiography. Gumbrecht's historical theory connects with Rosenstone's defense of historical cinema.

**Keywords**

Cinema, Historiography, Non Conventional Histories, R.A. Rosenstone, H.U. Gumbrecht.



## Prólogo. El cine histórico al servicio de lo banal, de lo nacional o de lo experimental

**R**epresentar el pasado mediante imágenes es uno de los fenómenos historiográficos más interesantes de la actualidad. La historia en el cine. La historia en la televisión. La historia en los cómics. La historia en las pantallas digitales. La historia en el ciberespacio. Tanto en analógico como en digital. En efecto, también se encuentra por medios virtuales *-online* (incluyendo el Metamundo), el formato multimedia y la historiografía digital<sup>2</sup>. También lo fue, en su momento, mostrar el presente a través de una cámara de fotos o de un daguerrotipo. El cine es uno de los medios audiovisuales más importantes mediante el cual representamos el pasado. Como confirma Robert Rosenstone, *"the visual media have become arguably the chief carrier of historical messages in our culture"* (Rosenstone, 1995a, p. 3). El cine presenta un desafío para nuestra concepción del pasado y de la historia, ya que añade a la habitual actividad interpretativa (entendida como la práctica central de las humanidades y de las ciencias sociales), la presencia, real o ficcionalizada, del pasado. Como escribe Rosenstone:

All history, including written history, is a construction, not a reflection. History (as we practice it) is an ideological and cultural product of the Western World at a particular time in its development. History is a series of conventions for thinking about the past. The claims of history to universality are no more than the grandiose claims of any knowledge system. Language itself is only a convention for doing history - one that privileges certain elements: fact, analysis, linearity. The clear implication: history need not be done on the page. It can be a mode of thinking that utilizes elements other than the written word: sound, vision, feeling, montage (Rosenstone, 1995b, p.11 y 35).

El cine histórico amplía las fronteras de nuestra concepción puramente textual de la historia. Su naturaleza es forzar y ensanchar los límites de una concepción historiográfica inspirada en el historicismo, primero, y, luego, en el giro lingüístico. No solo se trata de interpretar el pasado sino de visualizarlo, de sentirlo, de emocionarnos con él. Para ello, en primer lugar, la historia visual hace una apuesta al fusionar en su discurso diversos elementos. Cualquier película histórica ofrece una representación del pasado que une a los efectos de significado del guion, de

---

<sup>2</sup> Un hito en el desarrollo de la historiografía digital es la creación del *Luxembourg Centre for Contemporary and Digital History*, en 2010. O la existencia de la plataforma académica Arcade. Vid. Salmi, H. **What is Digital History?** Cambridge: Polity Press, 2021.



los diálogos y de los símbolos gráficos, los efectos de presencia de las imágenes, de los personajes, de las localizaciones o de la música. De hecho, por ejemplo, muchas películas se han rodado en las localizaciones "originales", donde se supone que tuvieron lugar los hechos que representan. Esas localizaciones "reales", añaden su presencia al cine histórico (Barton Palmer, 2016). Por otro lado, la presencia de la música suele dramatizar la narración o intensificar los efectos emocionales. Por ejemplo, esa música góspel, anacrónica, en *El evangelio según San Mateo* (1964), de Pasolini, que subraya la conexión espiritual, pero también, física, entre los desamparados del pasado y los del presente. Como dijo Gumbrecht, cualquier fenómeno estético produce una oscilación y una interferencia entre los "efectos de sentido" (o de significado) y los "efectos de presencia" (Gumbrecht, 2005, p. 18 y 115). El cine es una interfaz audiovisual que combina significado y materialidad. No se trata de elegir entre los dos, sino de no olvidarnos de uno de ellos. Sonido, vista, tacto, lenguaje, significado (Leal, Carvalho, Alzamora, 2017). En el cine, faltarían el olfato y el gusto. Pero, en segundo lugar, el cine histórico se rodea de un aura afectiva y emocional puesto que hasta el más aséptico o distanciado de los documentales produce una sensación de aprobación o de repulsión en los espectadores. Lo cual es muy visible en las películas históricas convencionales, que suelen dramatizar o romantizar el pasado.

En nuestro mundo posliterario actual,

la gran fuente de conocimiento histórico de la mayoría de la población (fuera del despreciado libro de texto) seguramente es el medio visual, un conjunto de instituciones cuyo control está casi completamente fuera del alcance de aquellos de nosotros que dedicamos nuestras vidas a la historia (Rosenstone, 2005, p. 93).

Es decir, nuestra idea del pasado proviene de las representaciones divulgadas por la TV, por la fotografía y por el cine (Rosenzweig y Thelen, 1998, p. 238). Esta es una de las tesis de la obra de Rosenstone. Vivimos en una cultura amniótica formada por imágenes (Aprea, 2015, p. 17 y 246). Y por textos, por supuesto. Una historia audiovisual para una sociedad audiovisual (Montero y Paz, 2013). Una cultura orientada a la imagen en una sociedad donde la palabra escrita ha pasado a un segundo plano. Particularmente en el campo de la historiografía. Ruiz-Domènec también lo expresaba en *El reto del historiador*: "hablemos claro, todo el mundo sabe que hoy se prefieren la novela histórica y las adaptaciones del cine y la televisión a cualquier monografía erudita a la hora de informarse sobre el pasado" (Ruiz-Domènec, 2009, p. 8).

Vivimos en una auténtica *Media Age*, donde los medios visuales como el cine propagan representaciones colectivas sobre el pasado que, a su vez, condicionan la forma en la que los individuos y sus grupos piensan sobre la historia (Edgerton y Rollins, 2001). Es el arte de la



memoria y de la historia en la época de la fotografía y el cine, como ha escrito Huyssen (Huyssen 2015; Huyssen, 2022).

Pero hay un problema. Y es que los historiadores más tradicionales tienden a sospechar del cine histórico porque afirman que produce una versión distorsionada, banalizada o “romantizada” del pasado. Es decir, porque falsifica el pasado ofreciendo una representación histórica dramatizada por guionistas, productores y directores (Rosenstone, 2001, p. 50). Y es que estamos viviendo en los márgenes líquidos de una “historiografía del espectáculo” (White, 2018, p. 104). Un espectáculo que suele banalizar el pasado o que suele transformarlo en dogma patriótico, romanizándolo. En efecto, algunos autores han relacionado a las películas históricas con la quintaesencia del simulacro baudrillardiano (McCalman, 2010, p. 10). También se sospecha del cine histórico por considerarlo un producto de las mismas fuerzas que elaboran la historiografía nacional y patriótica. Como ha estudiado Burgoyne, el cine histórico USAmericano reciente muchas veces maquilla el imaginario nacional del país, por lo que no se valora su capacidad para representar honestamente el pasado (Burgoyne, 2023). Esto puede ser una sospecha razonable. El cine histórico no es el pasado. Evidentemente, solo es una representación. Y el pasado histórico, en el cine, se puede falsificar y distorsionar por las más evidentes razones. Igual que en el libro escrito.

En ocasiones, también se sospecha de las películas históricas porque pueden presentar una versión crítica respecto de lo que proporciona la historiografía nacional oficial o el cine histórico convencional. Como ha explicado Pinto, buena parte del cine histórico australiano consiste en una visión idealizada, elogiosa y acrítica del pasado nacional del continente (Lyon Macfie, 2015, p. 118 y ss.). Pero otra parte del cine histórico australiano es justo lo contrario. Proporciona “otra historia”, cuya presencia crítica nos interpela. Puede cambiar nuestra forma de pensarnos colectivamente, además de nuestra propia subjetividad.

En algunos casos, la tecnología ha permitido que rasgos identitarios e ideológicos de unos pocos grupos dominantes realicen una introyección interesada y parcial en grandes capas de la población de un país. Y a ello se debe el enorme poder performativo que las imágenes poseen (Soto Calderón, 2020). Así ha ocurrido con la radio, con la televisión o con los *mass media*. Y también con el cine. Como escribía Kafka, un auténtico pionero en el análisis del arte cinematográfico, “la mirada no se apropia de las imágenes, sino que éstas se apropian de la mirada e inundan la conciencia. El cine viste de uniforme a los ojos que siempre habían permanecido desnudos” (Zischler, 2008; y Aristarco, 1968, p. 14). Al igual que se pueden hacer cosas con palabras, como nos avisó John L. Austin, también se pueden hacer cosas con imágenes (Rosenstone, 2012). Y el cine histórico se puede estudiar como un fenómeno característico de esta época, pero, también,



como un medio legítimo para representar el pasado. Y es que el cine tiene un poder evocador evidente: hace que el pasado se sienta como presente (Caparrós Lera, 2017). Los efectos de presencia y los efectos de sentido se dan la mano en la pantalla y, mediante ellos, tocan el alma y la mente del espectador.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que una cosa es distorsionar y otra ficcionalizar. Como escribe Rosenstone, “on the screen, history must be fictional in order to be true” (Rosenstone, 1995b, p. 70). Más allá de la propaganda, de los clichés y del melodrama, más allá de la canalización cómica del pasado, o de su revisionismo negacionista, el cine histórico puede proporcionar una descripción realista y auténtica de los acontecimientos del pasado, además de resignificarlos poderosamente para las generaciones actuales. De hecho, “*a film can make history come alive, can represent it, more vividly than commemorative addresses, exhibitions, or museums*” (Kaes, p. 196). Y esta es la apuesta visual del cine histórico, especialmente del experimental, que complementa la reflexión crítica que el giro lingüístico, en las últimas décadas, ha hecho de la disciplina historiográfica. Si apoyamos una cultura del cuerpo y de la presencia, como quiere Gumbrecht, además de una cultura del significado, el cine histórico es un medio privilegiado para ello. Con sus posibilidades, pero, también, con sus límites. El cine escribe el pasado, además de atestiguarlo.

### Los efectos de presencia y de sentido en el cine histórico. Reflexiones a la luz de la obra de H.U. Gumbrecht y de Robert A. Rosenstone:

En *Romantic Revolutionary*, un libro sobre la vida y la obra de John Reed, a medio camino entre el reportaje, la historia y la prosa cinematográfica, Rosenstone afirma que “*researching and then writing this work was a deep learning process, one that left me with the conviction that a man’s life ‘is’ rather than ‘means’*” (Rosenstone, 1975, p. xii). En esta reflexión, aparece una cuestión que Hans Ulrich Gumbrecht estudió en uno de sus más conocidos textos, *Producción de presencia*. Presencia, es decir, lo que no es lenguaje (Gumbrecht, 2010, p. 135), aunque intentamos comprenderlo mediante el lenguaje, o la imagen. En este libro, la cuestión planteada por Rosenstone se materializa en lo que Gumbrecht denomina los “efectos de sentido” y los “efectos de presencia”. Es decir, el pasado tiene un significado. Y se supone que el historiador ha de buscarlo en las fuentes. Pero, en realidad, como subraya la historiografía postmoderna, el historiador ha de crear ese significado, construirlo. Por otro lado, en su obra, Gumbrecht señala la contundencia del propio pasado en su presencia: su apariencia física (fuentes, archivos y monumentos); la experiencia de vivirlo, de sufrirlo o de recordarlo (los testimonios y los proyectos frustrados del pasado); la materialidad cognitiva de las representaciones colectivas sobre el pasado





y las memorias colectivas, prostéticas y vicarias (Bouton, 2022). La tangibilidad del pasado, en suma. Esa experiencia histórica sublime de la que hablara Frank Ankersmit. Y es que el pasado permanece en el presente en las experiencias y en los recuerdos de las personas, así como en los textos y documentos que elaboran pero, también, en las reliquias materiales de tiempos pasados, algunas de las cuales se conservan como en ámbar y pueden producir esos “efectos de presencia” de los que habla Gumbrecht o el último Ankersmit (Ankersmit, 2005).

Nuestra fascinación actual por el cine histórico proviene de una añoranza de la presencia, más allá del sentido y el significado (Gumbrecht, 2005, p. 34). Vivimos en una sociedad saturada de sentido, de significado. Algo de lo cual Gumbrecht ya había explorado en *Los poderes de la filología* (Gumbrecht, 2003, p. 19 y ss.). “El cine proporciona un espacio y una cultura cruciales para equilibrar la presencia con el significado. El nacimiento de la presencia en una película implica una búsqueda de significado” (Girgus, 2018, p. 5, traducción nuestra). Lo no-semántico entra a formar parte de nuestra experiencia cognitiva y estética, entrando a formar parte de lo que Gadamer llamo “volumen”: es decir, las dimensiones materiales de cualquier texto (Gumbrecht, 2005, p. 75). Aquí no se trata de negar la utilidad de nuestras representaciones e interpretaciones del mundo, sino de subrayar la importancia que tienen los efectos de presencia en nuestra comprensión de lo que nos rodea, así como del pasado. Aunque, como dijo Jean-Luc Nancy, los “fenómenos de presencia” solo llegan como “efectos de presencia”, ya que siempre están rodeados e inmersos en “nubes y almohadones de significado” (Gumbrecht, 2005, p. 112). Es el cuerpo el que nos hace llegar a la presencia (Girgus, 2018, p. 2). La tesis de Gumbrecht es clara: teniendo en cuenta las limitaciones de los textos, de los conceptos y de la propia historiografía escrita, “aun los más básicos lances intelectuales de historización parecen cambiar gradualmente, apenas empiezan a satisfacer el deseo de hacer presente el pasado” (Gumbrecht, 2005, p. 127). Y esos cambios nos conminan sobre la presencia del pasado, a través de un conjunto de fenómenos al frente de los cuales situamos al cine histórico, como el medio más eficiente para “sentir” el pasado, para experimentarlo en tiempo presente (Gumbrecht, 2005, p. 127). Y ello, sin tener en cuenta el potencial de la realidad aumentada. Con esa amalgama de lenguaje y presencia, de sentido e imágenes. El cine histórico, en realidad, no es sino una representación sustitutiva del pasado, en el sentido que le dan a la expresión, Danto, Goodman, Gombrich y Ankersmit (Bolaños de Miguel, 2011).

El cine y otros medios tecnológicos nos han permitido divulgar representaciones sobre el pasado de una forma más intensa y generalizada. En su momento, hubo quienes consideraron que la fotografía representaba con demasiada fidelidad la realidad. Y asustaba por ello. Lo mismo le pasó al cine en sus primeros años. Tras la puesta absolutista de la Ilustración por el conocimiento



cartesiano de la realidad, se empezó a destacar la apropiación del mundo a través del cuerpo humano (Gumbrecht, 2005, p. 49). Esto es lo que ha estudiado Martin Jay, con resultados muy satisfactorios (Jay, 2005). Se unían, así, una apropiación del mundo a través de los conceptos con otra a través de los sentidos, el significante puramente material con el significado puramente espiritual (Gumbrecht, 2005, p. 63). La percepción y la presencia tenían una dimensión epistemológica. La modernidad se había levantado, dicen Gumbrecht, Ankersmit y Rorty, sobre la idea de la representación. Pero de una representación mimética de la realidad, no sustitutiva, como nos alerta el propio Ankersmit. El cine histórico nos fuerza a relacionarnos con el mundo de un modo más complejo que simplemente asignar un significado al pasado, que es lo que hace la historiografía escrita. Estamos viviendo en una confluencia de culturas: la cultura del significado con la cultura de la presencia (Gumbrecht, 2005, p. 94). La cultura de la palabra con la cultura del cuerpo.

El cine, como la historia escrita, tiene una eficacia comprobada para hacer pasar por real, o por verdadero, aquello que no lo es. Especialmente, parapetados tras la autoridad de los productores y directores o del poder mediático y corporativo de la academia a la que pertenecen la mayoría de los historiadores. Como la historia escrita, el cine puede manipular acontecimientos, personajes o imágenes para representar el pasado y para intentar generar cambios en la conciencia y en las emociones de los espectadores. Recuperando una metáfora habitual, el cine histórico *mainstream* puede ser un espejo deformador del pasado (Cascajosa, 2006). El cine hollywoodiense, en un ciclo constante, hace versiones, crea secuelas y *remakes* del pasado para emocionar y entretener al espectador con “*elaborate fantasies*”, que olvidan los hechos probados y contrastados y se centran en hacer de la historia un lugar donde vivir aventuras o romances (Rosenstone, 2023, p. xiii). Así, el cine también tiene una eficacia comprobada en elaborar representaciones sobre el pasado que ayuden a los intereses de un estado, de unas élites o de un sentimiento patriótico (para el caso español, vid. Viadero, 2017). Ahí están las películas de Leni Riefensthal para demostrarlo, por ejemplo. Muchas películas históricas reconstruyen la historia nacional para el gran público y, con ello, difunden y homogeneizan la memoria pública sobre el pasado, una identidad más o menos compartida, uniendo la narrativa histórica y la identidad nacional. En el cine americano, esta unión es especialmente visible, como ha demostrado Burgoyne (Burgoyne, 1997). Esas “mentiras sobre el pasado”, propagadas por los *mass media*, como las ha llamado Richardson Keller (Richardson Keller, 2002). O “las mentiras” que nuestros profesores de historia nos han contado (Loewen, 1996). Por otro lado, Landy nos ha explicado que las representaciones históricas oficiales, “*especially monumental narratives of national formation, are saturate with melodrama*” (Landy, 1996, p. 17). El cine histórico convencional suele ser una



forma melodramática de representar el pasado. Cine histórico para el "global melodrama" actual (Marcantonio, 2015). Y los melodramas, no lo olvidemos, fuerzan la presencia de las lágrimas en el espectador, como ha estudiado Cavell (Cavell, 2009). Pero no es el único tipo de cine histórico que existe.

En *Visions of the Past*, Rosenstone habla, en primer lugar, de "costume drama", que es una etiqueta que se refiere al producto histórico hollywoodiense más convencional: películas históricas que ambientan una historia de romance y/o pasión en un exótico momento del pasado. Y es indiferente que se rueden en Hollywood. Este tipo de *films* incluyen multitud de detalles históricos precisos y fidedignos, pero tienen una intención general muy distinta a representar el pasado para significarlo críticamente. McFarlane y Crofts han insistido en que esos "period films", tan queridos por una parte del público, no son películas históricas propiamente (Hughes-Warrington, 2009a, p. 4). Y es lo mismo que piensa Rosenstone. Las historias que narran, aunque ambientadas en el pasado, podrían ocurrir en cualquier otro momento histórico, especialmente en el presente. Esta etiqueta fue usada por Landy en 1991, que diferenció entre este tipo de representaciones históricas estandarizadas y los "historical films" propiamente dichos (Landy, 1991, p. 53-4). En todo caso, Hollywood no ha producido este único tipo de películas históricas. Así, tal y como escribe Collins, "not satisfied with merely depicting the past, Hollywood has often attempted to influence history by turning out films consciously designed to change public attitudes toward matters of social or political importance" (Rollins, 1998, p. 1). Películas como *El nacimiento de una nación* en 1915, o *Las uvas de la ira*, 1940, de John Ford, son ejemplos de este tipo de *films* históricos, legitimadores de la esclavitud o críticos con la injusticia social. De hecho, como el mismo Collins afirma, es muy interesante explorar la forma en la que las opciones ideológicas se transforman en decisiones estéticas, narrativas y visuales, en la pantalla grande (Rollins, 1998, p. 8). Cómo la ideología o el punto de vista del director condiciona la forma en que el pasado se hace presente en la pantalla.

Sin embargo, dice Rosenstone, siempre ha habido cineastas que han intentado ir más allá de los tópicos y de las simplificaciones de este tipo de cine histórico. Más allá del "costume drama" o de los "historical films" más estandarizados, hay otra forma de afrontar el pasado. Eisenstein, Dreyer, Rossellini, Angelopoulos, son algunos de estos artistas preocupados por la forma en la que el medio visual puede dar sentido al pasado, puede representarlo de una forma crítica e innovadora. Como el cine de Alex Cox o el de Oliver Stone. Rosenstone diferencia entre el cine histórico estandarizado, *mainstream*, del cine histórico más serio, más complejo y más experimental, que lo relaciona con los *films* históricos posmodernos, más densos, más reflexivos, más problemáticos, más provocativos.



## El cine histórico en nuestra época postliteraria y previsual. Más allá del giro lingüístico

El cine y la televisión han hecho que la historia reviva y que el pasado se transforme en un auténtico bien de interés público, como ha explicado Rymsza-Pawlowska (Rymsza-Pawlowska, 2017). Las películas históricas, escribe Toplin, “help to shape the thinking of millions” de espectadores, lo que significa que, a menudo, las descripciones de hechos históricos que se pueden ver en las películas históricas producen una influencia en la opinión que el público tiene sobre el pasado de una forma más profunda, potente y duradera que los libros de historia (Toplin, 1996, p. vii). Quizás porque el cine transmite en solo 120 minutos lo que un libro de historia necesita un mes, o varios, de lectura atenta y concentrada. El director de cine polaco Boleslaw Matuszewski, en una fecha tan temprana como 1898, afirmó que el cine no solo es una fuente inapreciable para la investigación histórica sino un medio adecuado para la representación narrativa del pasado. El arte cinematográfico puede contribuir a la representación del pasado, a la construcción de la historia (Matuszewski, 1989). Pero como todas las cosas de este mundo, en palabras de Gumbrecht (Gumbrecht, 2006), el cine oscila entre los efectos de presencia y los efectos de sentido (Ghosh y Kleinberg, 2013, p. 104).

Rosenstone ha escrito que ninguna representación escrita sobre la Guerra Civil española ha podido sustituir al poder descriptivo, dramático e interpretativo de *El Guernica* de Picasso (Rosenstone, 2016, p. 11). Un cuadro poderosísimo. O que ningún libro de historia ha podido superar la fuerza evocadora de *Glory* (1989), el *film* de Edward Zwick sobre la Guerra Civil norteamericana que, pese a inventarse todos los personajes de la trama, menos dos (el coronel protagonista y Frederick Douglas), es una película que ha recibido los elogios de uno de los principales historiadores del país, James McPherson, que ha escrito que *Glory* “is one of the most powerful and historically accurate movies ever made about the war” (McPherson, 1996). Este tipo de “ficciones históricas” visuales, escribe De Groot, “are texts that suggest an experience of a ‘past’ that cannot and does not exist, insofar as it is fictional and the past is irretrievable” (De Groot, 2016, p. 3). Y como opina el propio Rosenstone, De Groot considera que “historical film invokes, through a number of elements - texture, form, content - a relationship to the past, as well a representation of that past” (De Groot, 2016, p. 4). Una ilusión de presencia, como ha escrito Gynn (Gynn, 2006, p. 12). Por ello, dice Rosenstone, una película histórica puede ser imprecisa o errónea en alguna dimensión fáctica mientras que puede ofrecer una visión de conjunto sobre el pasado de una forma significativa para las generaciones presentes. Con poderosos efectos de presencia debido a su inmediatez y franqueza (Arbeit y Christie, 2015, p. 11).



Pero el cine histórico no lo es todo. La historia se consume a gran escala, como afirma Clark, a través de la televisión, de los documentales, de la novela histórica, de los videojuegos, de las conmemoraciones de batallas y acontecimientos históricos, de las novelas gráficas, del teatro, de la ópera, del arte, etc. (Clark, 2016, p. 3). Así lo han reconocido multitud de personas encuestadas, desde los EE. UU. hasta Australia (Hughes-Warrington, 2009b, p. 1; Parnell y Taddeo, 2023, p. 2). Estamos inmersos en un pasado virtual que nos llega, que se hace presente, a través de imágenes, diálogos e historias (Gosh y Kleinberg, 2013, p. 68). La presencia del pasado dota de sentido al presente, como han destacado Rosenzweig y Thelen (Rosenzweig y Thelen, 1998). El cine da forma el pasado en formas mucho más digeribles y consumibles que el libro de historia escrito. De hecho, el pasado forma parte de nuestras “prosthetic memories”, por usar la expresión de Landsberg, o de nuestras “memorias vicarias”, usando el popular sintagma de Young, que parte, no lo olvidemos, de la teoría planteada por Hirsch sobre los marcos familiares de la memoria (y, por tanto, proviene de Halbwachs) (Landsberg, 2004; Young, 2000; Hirsch, 1997). Los *films* históricos más populares forman y conforman nuestra memoria histórica sobre acontecimientos importantes. Añaden significado e imágenes a nuestras representaciones mentales. Y esos *recuerdos prestados* por el cine y por la televisión consisten en representaciones históricas compartidas, que divulgan información con los espectadores a la vez que los emocionan con lo vivido en el pasado. Lo que Guerra y Gallese han llamado la “pantalla empática” (Guerra y Gallese, 2020). Además, entroncan esas representaciones con nuestra identidad (Landsberg, 2015).

Hemos caído en las redes del cine porque, en sus manifestaciones más convencionales, es un medio inmediato, dramatizado y muy popular a través del cual muchos tomamos conciencia de acontecimientos o de hechos importantes del pasado (Rosenstone, 2001). El cine es un medio mucho más inmediato, más directo, que la historiografía escrita. Quizás porque en el cine histórico priman los efectos de presencia. La materialidad de cada medio audiovisual determina la idiosincrasia de los efectos de presencia y de comunicación que se suministran (Gottwald, Kirchman y Paul, 2017, p. 102). En una época “postliteraria”, *“the impact of the visual media themselves (if we include among them, the internet), are certainly the chief carriers of messages in our 21st Century world, and this alone assures a major alteration in our sensibilities, the way we see the past”* (Rosenstone, 2007, p. 13). El cine es un arte posliterario “donde la palabra no tiene tanta importancia como la imagen y el sonido” (Rosenstone, 1997, p. 144). De ambos derivan sus principales efectos de presencia. Como nos recuerda Treacey, autores como Rosenstone, Landy o Toplin insisten en que cualquier historiador debería prestar atención a la “historia en imágenes” (Treacey, 2016). Y ello por varias razones. En primer lugar, por su enorme popularidad e influencia (Sklar y Musser, 1990) En segundo lugar, porque el cine es otra forma de hacer historia, como ya



subrayó Ferro. En tercer lugar, la historia escrita, dice Rosenstone, ha tendido a la uniformidad. Sin embargo, las películas, como la tradición oral de una sociedad, pueden promocionar puntos de vista divergentes y enriquecedores. Y, por tanto, pueden luchar contra esa uniformidad de la historiografía académica o, incluso, del cine histórico *mainstream*. Especialmente las producciones cinematográficas locales, las experimentales y las que provienen del llamado Tercer Mundo. El cine africano, por ejemplo, se aparta de Hollywood, dice Rosenstone, al intentar entroncarse con sus propias tradiciones orales (Rosenstone, 1995b, p. 177). Con la presencia del pasado, encarnada en las latencias de una cultura oral y simbólica. En última instancia, las películas históricas pueden trabajar en favor de la pluralidad, de una pluralidad de puntos de vista sobre el pasado (Rosenstone, 2000, p. 184). Es decir: el cine, la TV, los documentales, las memorias colectivas u otros productos culturales, no solamente pueden apuntalar la historia oficial o hegemónica de un país, sino que, también, pueden alterarla, complejizarla y pluralizarla, dando la voz y la palabra, poniendo caras y rostros, a multitud de personas y colectivos que dicha historia oficial ha eliminado del pasado, invisibilizándoles. El cine histórico puede elaborar contrahistorias que resistan a las narraciones patrióticas de buena parte del cine histórico convencional (Gorlier, 2008, p. 66).

Siguiendo el libro *Historical Film: A Critical Introduction*, podemos considerar al cine histórico como un género de películas que se refieren o representan acontecimientos que se supone han tenido lugar en el pasado. Para ello, realizan biografías de personajes históricos, descripciones de sus acciones o representaciones visuales de las épocas donde se sitúan los hechos. O un conjunto variado de todo ello. Las películas históricas suelen contar con una narración lineal y cronológica con su comienzo, su desarrollo y su conclusión y en la que se ha realizado una selección de personajes. Además, el cine histórico suele simplificar la información proporcionada por las fuentes disponibles, excluyendo muchos detalles del pasado. Suele encarnar una visión maniqueísta de los acontecimientos, con sus héroes y villanos, y suele hablar al presente, directa o indirectamente. Para ello, se subrayan los componentes emocionales y morales de los personajes o de sus acciones, hasta el punto de introducir romances, espectáculo y dramatizaciones en las tramas (Stubbs, 2013, p. 14). Rosenstone, por cierto, no es ciego a los problemas de definir los géneros cinematográficos. De hecho, él mismo se ha planteado qué es una película histórica. Y su respuesta más habitual es que son productos audiovisuales que muestran, de una forma documentada y visual, lo que ocurrió en el pasado. Pero, también, lo que significa para nosotros (Rosenstone, 1992, p. 509)

Una versión literal del pasado “nunca puede ser expresada literariamente”, ni cinematográficamente, sentencia Rosenstone (Rosenstone, 2008, p. 18). Siempre hay que elegir,



seleccionar, editar, ordenar. Y cualquier selección es una actividad subjetiva. Ningún libro de historia o ninguna película pueden captar la enorme incoherencia, la riquísima multi causalidad (y casualidad) o ese acontecer desordenado que es propio de la realidad. Por otro lado, la historia filmada es, como ha escrito Guynn, una historia "horizontal", porque escanea con detalle un acontecimiento particular del pasado. Aunque también es vertical porque lo intenta relacionar con el presente (Guynn, 2006, p. 12). Las películas son construcciones elaboradas por cineastas, guionistas, productores y asesores históricos que mantienen una relación sui generis con las fuentes que se conservan del pasado, distinta a la relación que mantienen los libros de historia convencionales. Hughes-Warrington opina lo mismo: "all historical films, like written histories, are constructions, and none of them are stylistically or temporally seamless" (Hughes-Warrington, 2009a, p. 4). Y sigue: "*history is not solely about events; it is also about the relationships between those events, the order in which they are presented and the selection of emphases*". Debido a esto, tanto los historiadores como los directores de cine histórico "are thus stylists" (Hughes-Warrington, 2009b, p. 9). Y los historiadores, como ha demostrado White, tienen un estilo imaginativo que depende de las estructuras retóricas y de las ideologías más aceptadas en cada época histórica (vid Jay, 2025, preface).

El cine no puede generalizar, solo personalizar e individualizar. Como Patterson ha subrayado, en la historia de la historiografía, las relaciones entre la individualización y la generalización, entre el individuo y la estructura, siempre han estado en discusión, especialmente en relación con la clase de anécdotas históricas en las que el cine, muchas veces, suele fijar su atención (Patterson, 1997, p. 154). "*It always has to show you an image of something. In words you can say, 'The Nazi Army marched into France.' In film you actually have to show some people who look like they're in the Nazi Army moving into what looks like France*" (Rosenstone, sin fecha). Estos efectos de presencia son difíciles de ver en un libro de historia. Cualquier otra aproximación sería demasiado general y abstracta, desconectada de lo individual, de la anécdota, del detalle significativo. Como cuando Al Pacino, el protagonista y su propio hijo, al igual que el espectador, son arrastrados a contemplar y a participar en la Guerra de la Independencia norteamericana, casi desde los primeros minutos de ese fresco histórico que es *Revolución* (1985), de Hugh Hudson, que relata la sublevación de las 13 colonias contra el Imperio Británico, ofreciendo un conjunto de temas y motivos de lo más interesantes desde el punto de vista historiográfico. O ese juego entre los movimientos generales, de masas, y las acciones individuales, en ese díptico mastodónico, de casi 6 horas de duración, que es *La Révolution Française* (1989), de Robert Enrico y Richard T. Heffron, que contó con el asesoramiento histórico de Jean Tulard.



Sin embargo, el propio Gumbrecht ha intentado hacer presente un momento determinado del pasado, el año 1926, a través de un experimento historiográfico postmoderno, que juega con la totalidad y con el detalle, con los efectos de presencia y con los efectos de sentido. De hecho, el propio Gumbrecht, al final de la escritura del libro, se le olvidó que no estaba viviendo en 1926. Esa es la fuerza de intentar traer al presente el pasado. Y esa es la fuerza de mostrar infinidad de detalles históricos de forma sincrónica, que los efectos de presencia se manifiestan y se despliegan más fácilmente, más que a través de una totalidad o una generalización (p. 475). Que es justo lo que el cine histórico intenta hacer, a través del enfoque en los individuos y mediante la multiplicación de detalles concretos del pasado en la pantalla. De hecho, en 1926, *Living at the Edge of Time*, no por casualidad, el cine tiene un papel importante. Gumbrecht sigue aquí la obra de Kracauer y de Benjamin. Y compara el poder del cine con el de la propia publicidad. El cine comienza a condensar el mundo contemporáneo y el cine histórico crea un mundo alternativo, trayendo al presente las acciones heroicas y las cotidianas del pasado reciente o remoto, como en *Ben Hur* (1925) o en *El acorazado Potemkin* (1925, p. 143 y 145). En 1926, curiosamente, se estrenó el primer film con pista de audio recién patentada. Imagen y sonido se dieron la mano y se fundieron en un único espectáculo: el pasado comenzó a hacer acto de presencia con el sonido de las voces y la música grabada en directo o superpuesta en posproducción.

Por otro lado, la pregunta no debería ser cómo transformar el discurso escrito en discurso audiovisual, como se planteaba Casilda de Miguel (De Miguel, 1997). Sino, más bien, ¿cuáles son las características que hacen distintivo al discurso audiovisual, respecto del escrito, y cómo puede usarse para dar sentido al pasado, que es la tarea auténtica de los historiadores? Tenemos la impresión de que cuando pensamos con palabras, haciendo uso del lenguaje simbólico, la mente humana tiende a seguir la lógica de la gramática y de la semántica, con sus imposiciones y sus límites. Sin embargo, cuando pensamos con imágenes, como en los sueños, el cerebro humano se siente más libre, interconectando una imagen con otra, siguiendo la intuición y las emociones. Esta es quizás, una de las grandes diferencias entre la historia escrita y la historia filmada. Como ha escrito Kaes, “*visual images, more immediate and intense than printed word*” (Kaes, 1992, p. 6). La historia en imágenes llena con su presencia visual y sonora la mente del espectador. Antes de la profesionalización de la historia académica, los relatos orales del pasado tenían la vivacidad, la cercanía y la capacidad de emocionar que muchos libros de texto han perdido.

La historia en palabras y la historia en imágenes (Rosenstone, 1988). Ambas diferentes, ambas complementarias. “*Historical books and historical films are two forms of historical thinking that have a lot more in common than people tend to think*” (Thanouli, 2019, p. ix). Tanto la monografía escrita como la historia filmada, considerados ambos como textos, tienen su propia





naturaleza y sus propios objetivos, características y técnicas. Como escribe Rosenstone, “*film changes the rules of the historical game, insisting on its own sort of truths, truths which arise from a visual, an aural realm that is difficult to capture adequately in words*” (Rosenstone, 1995b, p. 15). Rosenstone sigue con una serie de comentarios que fueron bastante polémicos en su momento:

this new historical past on film is potentially much more complex than any written text, for on the screen several things can occur simultaneously - image, sound, language, even text - elements that support and work against each other to render a realm of meaning as different from written history as written was from oral history (Rosenstone, 1995b, p. 15).

Hasta el punto de que podemos llegar a pensar que la historia filmada podría suponer un salto cualitativo en nuestra forma de pensar y de dar significado al pasado. En todo caso, como ha argumentado Gumbrecht, un texto escrito solo puede intentar dar cuenta de la realidad de forma secuencial (Gumbrecht, 2020, p. 17), mientras que el cine puede mostrar una simultaneidad de acontecimientos, personas, diálogos, acciones. Incluso dividiendo la pantalla. Aunque tanto el cine como la monografía históricos han experimentado con formas no cronológicas de representar el pasado. “Lo que pone a la página y a la pantalla en el mismo lugar”, sigue Rosenstone, “es que ambas involucran el uso de datos para pensar sobre acontecimientos y personas del pasado, y que ambas buscan un sentido allí: en resumen, ambas son historizadoras” (CyV, 29). Buscan continuidades y discontinuidades entre el pasado y el presente.

Pero también existen muchas diferencias entre el pasado escrito y el pasado filmado. Una película histórica es una narración sensorial, un producto visual y lingüístico (Rosenstone, 1999). Mientras que el lector de un libro de historia tiene que “recrear en su mente” el pasado, usando la información facilitada por el texto, el espectador de un *film* histórico “está viendo” el pasado. Innegablemente, en una película histórica más experimental, el espectador deberá esforzarse por entender o, incluso, por construir el significado de lo que está viendo, a diferencia de los *films* históricos más convencionales, donde el espectador recibe el mensaje y el sentido de la historia de una manera mucho más directa y unívoca. En última instancia, el cine histórico no sustituye a la historia escrita: el cine nos alerta de que el empirismo lingüístico no es la única forma de representar o de dar sentido al pasado. Existe una dialéctica entre la aculturación que produce una visión hegemónica y monolítica del pasado y la divulgación de esa variedad de historias producidas socialmente por las memorias colectivas y por los *films* históricos de diversos países, tradiciones cinematográficas y directores (Rosenstone, 2015a). El cine, por supuesto, colabora en esa dialéctica paradójica de unidad y diversidad.



Por tanto, Rosenstone defiende que “el cine histórico es, en sí mismo, una forma de hacer historia, siempre y cuando entendamos ‘hacer historia’ como el intento de dar sentido al pasado. Esta forma visual del pensamiento histórico no puede ser juzgada con los criterios que aplicamos a lo que sucede en la página, sino que existe en una esfera separada, una que refiere, interpreta y, a menudo, desafía la historia escrita” (Rosenstone, 2008, p. 10). Lo que Rosenstone defiende forma parte de nuestro paradigma cultural actual, en el que el mundo está ahí “al alcance de la mano”, en la sugerente expresión de Gumbrecht (Gumbrecht, 2020, p. 25). Y ese paradigma ha sido resumido felizmente por Huyssen, quien afirma que “una vez que reconocemos la brecha constitutiva que media entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen, tenemos que estar abiertos frente a las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias” (Huyssen, 2000, p. 10). Y es que el arte es emoción y de lo que se trata a la hora de enfrentarnos al pasado es de la emoción: es decir, la vida, las experiencias, las esperanzas y el sufrimiento de millones de seres humanos. Sin olvidarnos de la ética y de la moral, como nos ha recordado Bloxham (Bloxham, 2020). En términos históricos, “las tragedias personales son mudas, el drama colectivo es locuaz”, como ha dicho Zagajewski (Zagajewski, 2010, p. 135). En términos historiográficos no. Muy pocas personas han leído las obras de Friedlander, Hilberg, Evans, Goldhagen o Mate. El conocimiento que tenemos en Occidente sobre el Holocausto, por ejemplo, proviene, fundamentalmente, de la televisión, del cine o del cómic. Y lo mismo ocurre con acontecimientos como la Guerra del Vietnam, con la Revolución Americana, con la 2ª G.M., con el asesinato de J.F. Kennedy o con la Guerra del Golfo (Stokes, 2013). El significado de todos estos acontecimientos ha sido desvelado mediante la imagen, a medio camino entre el símbolo y la presencia.

### De la historiografía a la *historiofotografía*. Efectos de sentido y efectos de presencia en la concepción historiográfica de Robert A. Rosenstone

En los últimos 50 años, ha ido creciendo una disciplina que Witt ha llamado “*audiovisual historiography*” (Witt, 2013, p. 1). Una disciplina centrada en analizar las diferentes “*cinematic representations*” elaboradas por creadores del cine y la televisión (APH, 165). Aquí hay que recordar las obras pioneras de Ferro (*Cinéma et histoire*, 1976) y de Sorlin (*The Film in History*, 1980), que son dos autores fundamentales en el estudio de las relaciones entre el pasado, el cine y la historia, junto con Davis (Rosenstone, 2016, p. 11-27). También tenemos a Landy, Sobchack o O’Connor en los EE. UU. (vid. O’Connor y Jackson, 1979; y O’Connor, 1974). Y a Rosenstone, por supuesto. Entre comienzos de los 60 y finales de los 70, podemos encontrar estudios pioneros en este campo. En 1981 se editó un libro sobre las relaciones entre el cine, el pasado y la historia:



*Feature Film as History* (Short, 1981). En la introducción, Short declaraba que “today there are historians whose interest is the movies; increasingly there are also historians interested in the movies” (Short, 1981, p. 11). El siguiente paso en la agenda era analizar la forma en la que el cine puede ayudarnos a estudiar, a representar y a dar sentido al pasado. Fue a finales de la década de los 80 cuando se localiza la explosión definitiva de esta disciplina, que se transformó en un fenómeno de interés mundial (Rosenstone, 2016, p. 174).

Por otro lado, conviene señalar que hay unas disciplinas afines pero diferentes: los “estudios visuales”. Y los estudios sobre “la vida social de las imágenes”. A estas disciplinas se han dedicado autores que van desde Kracauer hasta Nichols, pasando por Didi-Huberman o Bal (Brea, 2005). En la precursora obra de Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, el pensador de la Escuela de Frankfurt insiste en que el cine producido por una determinada nación suele reflejar su mentalidad colectiva, de una forma más directa y poderosa que ninguna otra forma artística. Y ello es, en parte, porque el cine nunca es una actividad puramente individual, sino colectiva. Y, también, porque su objetivo principal es llegar a la mayor cantidad de gente posible, es un medio de masas (Kracauer, 1974, p. 5).

En esta “audiovisual historiography” no faltan quienes defienden el cine como el medio más idóneo (incluso por encima de la monografía escrita) para representar el pasado, siguiendo la postura iconoclasta de R.J. Raack (Raack, 1983). O quienes defienden, como Ian Jarvie (Jarvie, 1978), que el cine es un medio inadecuado para representar el pasado porque, entre otras razones, acaba con la construcción social del conocimiento histórico, al no fomentar la discusión crítica sobre las fuentes o sobre las decisiones narrativas o representacionales que realiza el director (Rosenstone, 1995b, p. 25 y ss.; Rosenstone, 1988, p. 1176-7); sobre las posturas de Raack y Jarvie, vid. Morris-Suzuki, 2005, p. 145).

Hay una tercera postura, representada por Rosenstone, que es la mayoritaria. Consiste en aceptar que el cine es una fuente imprescindible y legítima para estudiar y representar el pasado y, en especial, el siglo XX (Gynn, 2011). El cine es más efectivo que el texto escrito a la hora de representar determinados acontecimientos del pasado, como una batalla a campo abierto, una coronación o una huelga de trabajadores (Rosenstone, 2015a; Alegre, 1997).

El cine permite representar el paso del tiempo, el movimiento y el cambio. El cine abre una ventana al pasado, dándole vida, creando una determinada atmósfera y haciendo aflorar las emociones y los sentimientos. La naturaleza de esa atmósfera cinematográfica no es simbólica, ni mimética ni representacional. Por lo menos, no al cien por cien. Lo que hace el cine es transformar el pasado en algo “más a mano”, más inmediato. Lo presenta con sus componentes afectivos, evaluativos y sinestésicos (Hven, 2023, p. 47). Siguiendo unas reglas, el cine representa el



pasado, poniéndole rostro, sonidos, movimientos y colores. Y todo ello tiene ciertos efectos somatosensoriales en los espectadores, como los tiene el cine abigarrado, cromático y estimulante de Fellini, un cine de los sentidos (Burke, Waller y Gubareva, 2020, p. 232). O esos efectos de sonido de *La zona de interés* (2023), de Jonathan Glazer. El color, de hecho, puede infundir determinados estados de ánimo en el espectador, que puede identificar el pasado con el blanco y negro, por ejemplo. Y el color con el presente. El color sepia se asocia, culturalmente, a un determinado momento del pasado, inmediatamente anterior al presente. Y, en este sentido, no nos olvidemos de la luz, un elemento cinematográfico sobre el que Rosenstone ha reflexionado, en especial sobre el trabajo que Storaro realizó en *Reds* (Rosenstone, 2016, p. 163), el *film* de Warren Beatty (1981) basado en la biografía que el propio Rosenstone escribió sobre John Reed. Una luz que es condición necesaria para *escribir* historia con imágenes, para modelar los contornos, los personajes, los paisajes y las texturas de cualquier narración visual (Rosenstone, 1993). El pasado se hace presente a través de la luz. Aunque también hay fuerza y presencia en los claroscuros y en las oscuridades de varias películas sobre el Holocausto, por ejemplo. Como ya sugirió Kracauer, hace falta mucho virtuosismo para desarrollar la acción de una historia mediante una apropiada iluminación (Kracauer, 1974, p. 3). Y es que la luz y el color, o su ausencia, son dos factores imprescindibles a tener en cuenta a la hora de representar un momento del pasado.

Rosenstone insiste en que existe una forma de *escribir* el pasado en imágenes, “*a filmic writing of history*” (Rosenstone, 2002). Una forma que utiliza, además de la palabra escrita (mediante los diálogos, el guión, la voz *en off*, los textos que aparecen en el *film* o los subtítulos), el sonido, las imágenes, los movimientos de cámara, los gestos de los testimonios orales, el montaje, la música, la ambientación histórica, los trajes y las vestimentas, los peinados, el maquillaje, la comida, etc. (Tashiro, 1998). Y la presencia de los actores, que simbolizan la más pura falsedad, ya que su cuerpo y su rostro, sus comportamientos y sus ropajes, no son el pasado, nunca pueden serlo. Son una simulación, en términos ontológicos (Thanouli, 2019, p. 232). Pero son presencia.

Las imágenes producen presencia porque constituyen una síntesis y un símbolo de grandes cantidades de datos fácticos. Las imágenes resumen la investigación historiográfica en los repositorios documentales y en las fuentes con su mera presencia visual. Menos los aromas, una película puede mostrar todo lo que se supone que está presente en una experiencia de verdad. A través de las películas, podemos ver el pasado, podemos *vivirlo*, podemos vincular “nuestras emociones con personas y causas que ya no existen” (Rosenstone, 2013, p. 32). En las películas históricas, no solo aparecen actores y otros anacronismos sino objetos del pasado, que ayudan a dotar al cine histórico de un aura de presencia. El propio cine histórico, usado como fuente para estudiar el pasado, también refuerza ese rastro de la presencia. Podemos “ver” cosas, objetos,



gestos que ya no existen, que ya han desaparecido (Dussel y Gutiérrez, 2014). El cine tiene una cualidad inmersiva, que hace que los efectos de presencia acompañen al desvelamiento del significado. Se puede vivir el cine, el cine histórico, como una especie de experiencia epifánica, en palabras de Gumbrecht. El propio Stanley Kubrick lo decía, cuando afirmó que la pantalla es un medio mágico, ya que tiene el poder de *“retain interest as it conveys emotions and moods that no other art form can hope to tackle”* (Agel, 1970, p. 6). Además, una película histórica ofrece una visión personal, una percepción general y subjetiva de algo que ha ocurrido en el pasado (Rosenstone, 1994).

El cine histórico, con su más de un siglo de historia, también tiene sus convenciones, prácticas y tradiciones, que también han ido cambiando con el tiempo y, de hecho, seguirán haciéndolo. Existe un cine histórico *mainstream*, que usa las convenciones y prácticas más populares y proporciona un entretenimiento de mínimo común divisor. Entre las reglas que este cine histórico convencional suele usar para representar el pasado, Rosenstone menciona las siguientes: nos cuenta la historia como un relato *cerrado*, con su comienzo, su nudo, su desenlace, y su final feliz. De esta forma, se ofrece una historia clausurada, completa y más simplificada de lo que realmente ocurrió en el pasado. Una historia que aparece ante el espectador como un proceso narrativo sin fisuras, sin análisis, sin estadísticas, sin opiniones contrarias, sin notas a pie de página (Rosenstone, 2010), sin fuentes ni bibliografía. En el cine histórico *mainstream* se insiste en poner la lupa en la historia de los individuos, más que en la de los grupos, instituciones o colectivos. Se personaliza, se “emocionaliza” y se dramatiza el pasado. Y, finalmente, se muestra el “aspecto” que podría tener el pasado con tanta inmediatez que nuestro sentido histórico se ve puesto en suspenso (Rosenstone, 2023, p. 41-43).

Rosenstone ha escrito varios libros académicos muy influyentes sobre las relaciones entre el cine, el pasado y la historia. Para la mayoría de los especialistas, Rosenstone es la primera autoridad mundial sobre esta materia. Stubbs afirma que *“the most sustained attempt to examine historical films from a historian’s perspective has been made by Robert Rosenstone”* (Stubbs, 2013, capítulo 2). En 1995, Rosenstone publicó sus dos primeros libros sobre esta disciplina: *Visions of the Past* y *Revisioning History*. En el primero, Rosenstone defiende la pertinencia de los “New History Films” para reflexionar sobre el pasado. O, más en general, de la “Screened History”<sup>3</sup>. *“The visual media are a legitimate way of doing history - of representing, interpreting, thinking about, and making meaning from the traces of the past”*, escribe Rosenstone (Rosenstone, 1995a, p. 3). Nuestras interpretaciones del pasado están condicionadas según el medio y la forma

<sup>3</sup> Vid. sobre la historia de esta “Screened History”, Treacey, M. E.M. **Reframing the Past: History, Film and Television**. Abingdon-New York: Routledge, 2016.



en la que se representa, es decir: “*is shaped and limited by the possibilities and practices of the medium in which that past is conveyed, be it the printed page, the spoken word, the painting, the photograph, the moving image*” (Rosenstone, 1994, p. 151). “The moving image” como una forma de escribir historia visualmente (O’Connor, 1990, p. 27 y ss.).

Rosenstone se propuso fundir historia y cine en un mismo campo de investigación, lo que White llamó *historiophoty (historiofotografía)*, pero trascendiendo los dos enfoques tradicionales de estudio. A saber, el cine como actividad artística e industrial y el cine como documento de una época, cultura o sociedad (RH, 3). Una vez que se constata que el conocimiento histórico se ha fragmentado, especializado y desintegrado, el camino es concebir la historia como “una construcción abierta y mostrar el proceso de su elaboración” (Rosenstone, 1997a, p. 141). Rosenstone se propuso analizar los diferentes desafíos que el cine presenta a nuestra idea de lo que es la historia. Para ello, estudió las formas a través de las cuales “el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de la ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado” (Rosenstone, 1997a, p. 14). Esta es la idea fundamental del acercamiento de Rosenstone al cine histórico.

En *Revisoning History* se recogen un grupo de ensayos sobre películas que han apostado por otras formas de representar el pasado, mezclando géneros, difuminando la distinción entre el documental y el cine puramente de ficción o actuando como *counterhistories* frente a las tradicionales narraciones históricas nacionales. Es decir, creando lo que Geertz ha llamado “géneros confusos”, que también existen en otras ramas de las ciencias sociales (Geertz, 1991). Entre las películas analizadas en el libro, hay que nombrar *Memorias del subdesarrollo* (1968, de Tomás Gutiérrez Alea), *Walker* (1987, de Alex Cox —uno de los films históricos favoritos de nuestro autor—), *Hitler: una película sobre Alemania* (1977, de Hans-Jürgen Syberberg (Rosenstone, 2015b) —un film monumental sobre la historia reciente de Alemania—), *Hiroshima, mon amour* (1959, de Alain Resnais), *Distant voices, still lives* (1988, de Terence Davies), *El mundo de Bimala* (1984, de Satyajit Ray) o *Eijanaika* (1981, de Shōhei Imamura). A los directores mencionados, Rosenstone añadió otros más, afirmando que Andrzej Wajda, Ousmane Sembene, Oliver Stone (vid. Rosenstone, 2000; Rosenstone, 2016, p. 73-4), Margarethe Von Trotta, Theo Angelopoulos, Sergei Eisenstein o Paolo y Vittorio Taviani son historiadores por derecho propio. Todos ellos tienen una preocupación legítima por el pasado y han elaborado representaciones experimentales sobre el mismo. Películas sobre acontecimientos o personajes históricos de sus respectivos países y tradiciones culturales que, además, tienen puntos de contacto con las propuestas prácticas de la historiografía posmoderna. Todos ellos han elaborado “*new visual histories*”, experimentos historiográficos posmodernos, donde se entremezcla el significado y las



imágenes, la presentación de la realidad y la pura presencia del pasado, de la memoria y del tiempo, a través de una estrategia fenomenológica que busca materializar la imagen o hacer de la imagen una pura presencia (Koutsourakis, 2015, p. 270). Como en esa escena de *Diamantes en la noche* (1964), de Jan Nemec, donde el espacio se simplifica y el tiempo se congela, con la intención de eliminar cualquier emoción. Pero esa ausencia de emoción duele.

Por su parte, *Walker*, el sorprendente *film* de Alex Cox, es un buen ejemplo de esta nueva forma de hacer historia, omitiendo y condensando partes del pasado, alterando e inventando otras para, finalmente, usar el anacronismo y otras técnicas postmodernas para dar cuenta de la esencial continuidad entre acontecimientos separados por muchos años de tiempo cronológico (Rosenstone, 1995a, p. 203 y 208; Rosenstone, 1995b, p. 132-151; Rosenstone, 2016, p. 169-171). Pero no de "tiempo" significativo. Según Rosenstone, Cox usa cuatro estrategias historiográficas postmodernas en *Walker: "Condensation, Alteration, Invention and Anachronism"* (Rosenstone, 1995b, p. 144). En estos casos, el anacronismo, por ejemplo, se entiende como la filtración de diferentes momentos temporales, unos sobre otros, que se solapan y se engarzan en estructuras significativas y simbólicas. Es decir, como una pura presencia del presente en el pasado. Mientras el pasado interpenetra el presente. Los helicópteros, los paquetes de Marlboro, los mecheros Zippo o los ordenadores ya estaban allí. Porque representan a los *herederos* de Walker en la era Reagan (McIver, 2023, p. 198). También hay nuevas corrientes cinematográficas actuales, como el llamado "cine vivo", de Jay Scheib, que propugnan mantener la continuidad entre el pasado, la representación cinematográfica y el presente. Sin llegar a los extremos del catacronismo, esas falsas equivalencias entre el pasado y el presente. Toplin escribe que Rosenstone "*appreciates directors who employ imaginative, anti-narrative techniques that refuse to sum up through singleminded conclusions*" (Toplin, 2002, p. 162)<sup>4</sup>.

*History on film/Film on History* es la principal obra de Rosenstone acerca de las relaciones entre el cine, la historia y el pasado (Munslow, 2007). En el ensayo "The Historical Film", Rosenstone ofrece una clasificación tripartita de los distintos tipos de películas históricas: "*history as drama, history as document, and history as experiment*" (Rosenstone, 2016, p. 50; Rosenstone, 1994, p. 144). Que es la que Rosenstone explica en las 4 ediciones de *HF/FH*. En el ensayo "*The Historical Film as Real History*", Rosenstone explica, una vez más, cuáles son las características básicas de las películas históricas experimentales, de los Experimentos Historiográficos Posmodernos visuales. Para comenzar, nos dice que su naturaleza es subvertir las reglas del cine histórico *mainstream*, que hemos visto anteriormente: se crean historias no individuales sino "colectivistas" (como en *El acorazado Potemkin*, de 1925, o en *El coraje del*

<sup>4</sup> Toplin, R.B., *Reel History. In Defense of Hollywood*, University Press of Kansas, Lawrence, 2002, p. 162.



*pueblo*, de 1971), donde el pasado y el presente se interconectan (como en *Walker*, de 1987, o en *Shoah*, de 1985<sup>5</sup>); el relato se abre, se deja abierto, se multiplica, no sufre embargos (como en *Far from Poland*, de 1984, o en *Sans Soleil*, de 1982); se apuesta por la duda, por la ambigüedad y por la especulación, por el ensayo fílmico, por el incidente histórico sin importancia, por el collage o por el pastiche (como en *Die patriotin*, de 1979, o en *Hard times and culture*, de 1990); se desdramatiza la historia (como en *Los cazadores*, en *Antonio Das Mortes* o en *La prise de pouvoir par Louis XIV*, de 1977, 1969 y 1966, respectivamente); se representa el pasado sin usar o recrear, paradójicamente, ni una sola imagen del mismo (como en *Shoah* o en *Hitler: A Film from Germany*, de 1977) (Rosenstone, 1994, p. 150-1). Como ha escrito Daniels, la memoria de los testigos de un acontecimiento traumático se puede evocar de muchas maneras, incluso a través de una aproximación elíptica (Daniels, 2019, p. 1). El cine histórico postmoderno, el cine como experimento

rather than opening a window directly onto the past, it opens a window onto a different way of thinking about the past. The aim is not to tell everything, but to point to past events, or to converse about history, or to show why history should be meaningful to people in the present. Experimental films rarely sanitize, nationalize, or reify the past, though they often ideologize it" (Rosenstone, 1994, p. 151).

Por último, el cine histórico postmoderno "*can be capable of both telling a history and simultaneously making problematic its own assertions*" (Rosenstone, 2016, p. 173).

Es decir, el cine histórico postmoderno intenta hacer lo mismo que los experimentos historiográficos posmodernos escritos. Básicamente, problematizar nuestros intentos de representar el pasado y hacer explícito y reflexivo el papel que juega el historiador en esos intentos. Además de pretender conseguir que el lector o el espectador sean un elemento más activo y participativo en todo el proceso de creación de significado, mediante su experiencia con la presencia. Como ha escrito Steiner, "la 'lectura' satisfactoria de una película, la capacidad de aceptar las pausas entre fotogramas o la salida abrupta de un personaje fuera del campo de visión como una convención de continuidad o transición lógica, exige una sofisticada capacitación óptica. Quien nunca haya visto una película o un programa de televisión experimentará un cúmulo de imágenes y saltos dispares" (Steiner, 2022, p. 443), por lo que *ver correctamente* una película implica un cierto adiestramiento junto con ciertas circunstancias psicológicas, emocionales e ideológicas, históricamente condicionadas. Hutcheon lo ha explicado con mayor

5 Sobre *Shoah* (1985) de Lanzmann, vid. Sucasas, A. **Shoah: el campo fuera del campo**. Madrid: Shangrila, 2018.





claridad: la mayoría del arte posmoderno, incluyendo el cine, intenta transformar “al receptor en un participante brechtiano, alerta, autoconsciente del proceso de producción del significado” (Hutcheon, 2013, p. 167).

Los EHP en medios visuales son, así, historia, *historiofotografía*. Pero en un sentido diferente a la clase de historia que nos llega a través de los libros escritos por historiadores académicos: están elaborados siguiendo reglas distintas de representación y de síntesis y se basan en formas previas de lectura y de comprensión del pasado que, también, son distintas a las que enseña y utiliza la academia. Y es que, en el fondo, “*each medium has its own way of delivering the world to us*”, dice Rosenstone (Rosenstone, 2023, p. 146). Las películas históricas, afirma Rosenstone, “*creates rich images, sequences, and visual metaphors to help us to see and think about what has been*” (Rosenstone, 2009, p. 33). No proporcionan verdades literales ni definitivas sobre el pasado, sino verdades simbólicas, metafóricas, basadas en una “visión de conjunto”, en una perspectiva global que es proporcionada por el realizador de la película, entendido como un auténtico *historiador cinematográfico* (Rosenstone, 2023, p. 32). Que es lo mismo que ocurre con la historia escrita: “*if you showed 5 historians the exact same database, they’d tell you 5 different stories*” (Rosenstone, sin fecha). Rosenstone argumenta que los experimentos historiográficos fílmicos desafían nuestra forma de representar el pasado, nuestra forma de conocerlo y nuestra forma de pensar sobre él (Rosenstone, 2002b). Vemos, así, cómo la teoría histórica de Gumbrecht se enlaza con la defensa del cine histórico que hace Rosenstone. A medio camino entre los efectos de sentido y los efectos de presencia.

## Referências

- AGEL, J. **The Making of Stanley Kubrick’s 2001**. New York: New American Library, 1970.
- ALEGRE, S. **Películas de ficción y relato histórico**. HAFO. 18, 1997, p. 75-87.
- ANKERSMIT, F.R. **Sublime Historical Experience**. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- APREA, G. **Documental, testimonios y memorias**: Miradas sobre el pasado militante. Buenos Aires: Manantial, 2015.
- ARBEIT, M. y CHRISTIE, I. (Eds.). **Where is History Today?** New Ways of Representing the Past. Olomouc: Palacký University Olomouc, 2015.
- ARISTARCO, G. **Historia de las teorías cinematográficas**. Barcelona: Lumen, 1968.
- BARTON PALMER, R. **Shot on Location**: Postwar American Cinema and the Exploration of Real Place. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.
- BLOXHAM, D. **History and Morality**. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- BREA, J.L. (Ed.), **Estudios visuales**. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal, 2005.
- BOLAÑOS DE MIGUEL, A.M., **Historiografía y postmodernidad**: la teoría de la representación de F.R. Ankersmit. Historia y Política. 25, 2011, p. 271-308.



- BOUTON, Ch. Experience. en Akker, C. van der (Ed.), **The Routledge Companion to Historical Theory**. New York: Routledge, 2022, p. 529-543.
- BURKE, F., Waller, M. y Gubareva, M. (Eds.), **A Companion to Federico Fellini**. Chichester: Wiley Blackwell, 2020.
- BURGOYNE, R. **The New American War Film**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2023.
- BURGOYNE, R. **Film Nation: Film looks at U.S. History**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- CAPARRÓS LERA, J.M. **El pasado como presente**. 50 películas de género histórico. Barcelona: UOC, 2017.
- CASCAJOSA, C. **El espejo deformado: Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- CAVELL, S. **Más allá de las lágrimas**. Madrid: Antonio Machado, 2009.
- CLARK, A. **Private Lives, Public History**. Melbourne: Melbourne University Press, 2016.
- DANIELS, J. **Memory, Place and Autobiography: Experiments in Documentary Filmmaking**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- DE MIGUEL, C. ¿Puede el discurso escrito transformarse en audiovisual?. In **Zer: Revista de estudios de comunicación: Komunizazio ikasketen aldizkaria**. 3, 1997.
- DE GROOT, J. **Remaking History: The Past in Contemporary Historical Fictions**. Abingdon-New York: Routledge, 2016.
- DUSSEL, I. y GUTIÉRREZ, D. (Comps.). **Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen**. Buenos Aires: FLACSO-Manantial, 2014.
- EDGERTON, G.R. y ROLLINS, P.C. (Eds.). **Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2001.
- GEERTZ, C. Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social. In VV.AA., **El surgimiento de la antropología posmoderna**. Barcelona: Gedisa, 1991, p. 63-77.
- GHOSH, R. y KLEINBERG, E. (Eds.). **Presence. Philosophy, History, and Cultural Theory for the Twenty First Century**. Ithaca y London: Cornell University Press, 2013.
- GIRGUS, S.B. **Time, Existential Presence, and the Cinematic Image**. Ethics and Emergence to Being in Film. Edinburgh. Edinburgh: University Press, 2018.
- GORLIER, J.C. **¿Confiar en el relato?** Narración, comunidad, disidencia. Mar del Plata: Eudem, 2008.
- GOTTWALD, M., KIRCHMAN, K. y Paul, H. (Eds.). **(Extra)Ordinary Presence**. Social Configurations and Cultural Repertoires. Bielefeld: Transcript, 2017.
- GUERRA, M. y GALLESE, V. **The Empathic Screen**. Cinema and Neuroscience. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- GUMBRECHT, H.U., **El espíritu del mundo en Silicon Valley**. Barcelona: Planeta, 2020.
- GUMBRECHT, H.U. **Lento presente**. Sintomatología del nuevo tiempo histórico. Madrid: Escolar y Mayo, 2010.
- GUMBRECHT, H.U. **Los poderes de la filología**. Dinámicas de la práctica académica del texto. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- GUMBRECHT, H.U. **Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif**. *New Literary History*. 37, 2, 2006, p. 299-318.
- GUMBRECHT, H.U., **Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir**. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- GUYNN, W. **The Routledge Companion to Film History**. Abingdon-New York: Routledge, 2011.
- GUYNN, W. **Writing History in Film**. Abingdon. New York: Routledge, 2006.
- HIRSCH, M. **Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- HUGHES-WARRINGTON, M. (Ed.). **The History on Film Reader**. Abingdon-New York: Routledge, 2009a.
- HUGHES-WARRINGTON, M. **History goes to the Movies**. Studying History on Film. Abingdon-New York: Routledge, 2009b.
- HUTCHEON, L. **Una poética del posmodernismo**. Buenos Aires: Prometeo, 2013.



- HUYSEN, A. **Miniature Metropolis**: Literature in an Age of Photography and Film: Cambridge -London: Harvard University Press, 2015.
- HUYSEN, A. **Memory Art in the Contemporary World**. London: Lund Humphries, 2022.
- HUYSEN, A. **En busca del tiempo futuro**. La Plata: Puentes, 1, 2, 2000.
- HVEN, S. **Enacting the Worlds of Cinema**. New York: Oxford University Press, 2023.
- JARVIE, I.C. Seeing through movies. In **Philosophy of the Social Sciences**, Vol 8, p 378-397. Toronto, 1978.
- JAY, M. **Magical Nominalism**. The Historical Event, Aesthetic Reenchantment, and the Photograph. Chicago: The University of Chicago Press, 2025.
- JAY, M. **Songs of Experience**. Modern American and European Variations on an Universal Theme. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2005.
- KAES, A. **From Hitler to Heimat**. The Return of History as Film, Cambridge-London: Harvard University Press, 1992.
- KOUTSOURAKIS, A. y Steven, M. (Eds.). **The Cinema of Theo Angelopoulos**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- KRACAUER, S. **From Caligari to Hitler**. A Psychological History of the German Film. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- LANDSBERG A. **Engaging the Past**: mass Culture and the Production of Historical Knowledge. New York: Columbia University Press, 2015.
- LANDSBERG, A. **Prosthetic Memory**: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York: Columbia University Press, 2004.
- LANDY, M. **The Historical Film**: History and Memory in Media. London: The Athlone Press, 2001.
- LANDY, M. **The Cinematic Uses of the Past**. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1996.
- LANDY, M. **British Genres**. Cinema and Society 1930-1960. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- LEAL, B., CARVALHO, C.A., ALZAMORA, G. (Cords.). **Textualidades mediáticas**. Barcelona: UOC, 2017.
- LOEWEN, J.W. **Lies My Teacher Told Me**: Everything Your American History Textbook got Wrong. New York: Touchstone, 1996.
- LYON MACFIE, A. **The Fiction of History**. Abingdon- New York: Routledge, 2015.
- MARCANTONIO, C. **Global Melodrama**: Nation, Body, and History in Contemporary Film. London: Springer-Palgrave, 2015.
- MATUSZEWSKI, B. **Une nouvelle source de l'histoire**: création d'un dépôt de cinématographie historique. París: Sin editorial, 1898.
- MCCALMAN, I. **Historical Reenactment**: From Realism to the Affective Turn. Basingstoke: Palgrave, 2010.
- MCIVER, G. **Art and the Historical**: Between Realism and the Sublime. London-New York: Bloomsbury, 2023.
- MCPHERSON, J.M. Glory. En Carnes, M.C. (Ed.). **Past Imperfect**. History according to the Movies. London: Cassell, 1996.
- MONTERO, J. Y PAZ, M.A. **Historia audiovisual**: Media, Memory. **para una sociedad audiovisual**. Colombia: Historia Crítica. N° 49, p. 159-183, 2013..
- MORRIS-SUZUKI, T. **The Past Within Us**: Media, Memory. London-New York: Verso, 2005.
- MUNSLOW, A. **Film and history**: Robert A. Rosenstone and History on Film/Film on History. Leibniz: Rethinking History, Vol. 11, p. 565-575, 2007.
- CONNOR, J.C. **Image as Artifact**: The Historical Analysis of Film and Television. Melbourne: Krieger Publishing Company, 1990.
- O'CONNOR, J.E. **Teaching History with Film**. New York: AHA, 1974.
- O'CONNOR, J.E. y JACKSON, M.A. (eds.). **American History/American Film**: Interpreting the Hollywood Image. New York: Ungar, 1979.
- PARNELL, J. y Taddeo, J.A. (Eds.). **Writing Australian History on Screen**. Lanham: Lexington Books, 2023.
- PATTERSON, A.M. **Early Modern Liberalism**. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1997.



- RAACK, R.J. **Historiography as cinematography**: A prolegomenon to film work for historians. *Journal of Contemporary History*. Vol.18, 3, p. 411-438, 1983..
- RICHARDSON KELLER, F. **Fictions of U.S. History**: A Theory and Four Illustrations. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- ROSENSTONE, R.A. **History on Film / Film on History**. London-New York: Routledge: 2023.
- ROSENSTONE, R.A., **Adventures of a Postmodern Historian**. London-New York: Bloomsbury, 2016.
- ROSENSTONE, R.A. Reflections on What the Filmmaker Historian Does (to History). In Carlsten J.M. y McGarry F. (Eds.). **Film, History and Memory**. London: Palgrave Macmillan, 2015a, p. 183-197.
- ROSENSTONE, R.A. Hitler and Hollywood. **Reviews in American History**. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press. Vol. 43, p. 143-148, 2015b.
- ROSENSTONE, R.A. **Cine y visualidad**. Historización de la imagen contemporánea. Providencia: Ediciones de la Universidad Finis Terrae, 2013.
- ROSENSTONE, R.A. The Historical Film as a Field, a Mode of Thought (Historizing), and a Pack of Tricks We Play Upon the Dead. In Hueso, A.L. (ed.). **Hacer historia con imágenes**. Madrid: Síntesis, 2012.
- ROSENSTONE, R.A. Buried in a Footnote. In **Rethinking History**. Vol. 14, 1, p. 55-58, 2010.
- ROSENSTONE, R.A. ROSENSTONE, R.A. Inventing Historical Truth on the Silver Screen. **Cinéaste**. Vol. 29, New York, p. 29- 33, 2009.
- ROSENSTONE, R.A. Inventando la verdad histórica en la gran pantalla. en Camarero, G., De las Heras, B. y De Cruz, V. (eds.), In **Una ventana indiscreta**. La historia desde el cine. Madrid: Ediciones JC, p. 9-18 2008..
- ROSENSTONE, R.A. Space for the Bird to Fly. En Sue Morgan et al (eds.), **Manifestos for History**. New York: Routledge, 2007, p. 11-18
- ROSENSTONE, R.A. La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. **Istor**. V, 20, 2005, p. 91-108.
- ROSENSTONE, R.A. Does a Filmic Writing of History Exist?. **History & Theory**. 41, 4, 2002a, p. 134-144.
- ROSENSTONE, R.A. Film, Television, and Historical Knowledge. en Maza, S. y Lloyd Kramer (Eds.). **The Blackwell Companion to Historical Thought**. Oxford: Blackwell, 2002b, p. 466-481.
- ROSENSTONE, R.A. **The Historical Film**: looking at the past in a Postliterate Age. en Landy, M. (Ed.). *The Historical Film: History and Memory in Media*. London: The Athlone Press, 2001, p. 50-66.
- ROSENSTONE, R.A. Oliver Stone as historian. en Toplin R. (ed.), **Oliver Stone's USA**. Lawrence: University of Kansas, 2000, p. 39-51.
- ROSENSTONE, R.A. Reel History with Missing Reels?. **Perspectives**, 37, November 1999, p. 19-22.
- ROSENSTONE, R.A. **El pasado en imágenes**. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997a.
- ROSENSTONE, R.A. Entrevista con R.A.R. **HAFO**. 18, 1997b, p. 141-146.
- ROSENSTONE, R.A. **Revisioning History**: Filmmakers and the Construction of the Past. Princeton: Princeton University Press, 1995a.
- ROSENSTONE, R.A. **Visions of the Past**: The Challenge of Film to Our Idea of History. Cambridge: Harvard University Press, 1995b.
- ROSENSTONE, R.A. The Historical Film as Real History. en Kramer, LL. et al (eds.), *Learning History in America Schools*. **Cultures and Politics**. Minneapolis: Minnesota University Press, 1994.
- ROSENSTONE, R.A. Like Writing History With Lightning: Historical Film/Historical Truth. **Contention**. 2,1993, p. 191-203.
- ROSENSTONE, R.A. JFK: Historical Fact/Historical Film. **The American Historical Review**. 97, 2, 1992, p. 506-511.
- ROSENSTONE, R.A. History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. **American Historical Review**. 93, 5, 1988, p. 1173-1185.
- ROSENSTONE, R.A. **Romantic Revolutionary**. A Biography of John Reed. New York: Alfred A. Knopf, 1975.



- ROSENSTONE, R.A. **Interview with Warren Beatty's Reds historical consultant**, Robert A. Rosenstone. por Dianne Bennett. Sin fecha: [https://www.2filmcritics.com/post/warren-beatty-reds-robert-rosenstone?fbclid=IwAR3FB\\_7PcJ\\_4R\\_\\_jGWhT3QR6Ejzv8GZRWNu5lBkxgCMXjwFan6nUGEm57Fc](https://www.2filmcritics.com/post/warren-beatty-reds-robert-rosenstone?fbclid=IwAR3FB_7PcJ_4R__jGWhT3QR6Ejzv8GZRWNu5lBkxgCMXjwFan6nUGEm57Fc).
- ROSENZWEIG, R y THELEN, D. **The Presence of the Past: Popular Use of History in American Life**. New York: Columbia University Press, 1998.
- RUIZ-DOMÈNEC, J.E., **El reto del historiador**. Barcelona: Península, 2006.
- RYMSZA-PAWLOWSKA, M.J. **History Comes Alive: Public History and Popular Culture in the 1970s**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2017.
- SHORT, K.R.M. (ed.) **Feature Film as History**. Knoxville: University of Tennessee Press, 1981.
- SKLAR, R. y Musser, Ch. **Resisting Images: Essays on Cinema and History**. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- SMITH, P. Review of History on Film/Film on History. *The English Historical Review*. 2008, Vol. CXXIII (501), p. 416-417.
- Soto Calderón, A. **La performatividad de las imágenes**. Santiago de Chile y Madrid: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- STUBBS, J. **Historical Film: A Critical Introduction**. New York y London: Bloomsbury, 2013.
- STEINER, G. **¿Tiene futuro la verdad? El hombre al norte del mañana**. Córdoba: Almuzara, 2022.
- STOKES, M. **American History Through Hollywood Film**. From the Revolution to the 1960s. New York y London: Bloomsbury, 2013.
- SUCASAS, A. **Shoah: el campo fuera del campo**. Madrid: Shangrila, 2018.
- TASHIRO, Ch. **Pretty Pictures: Production Design and the History Film**. Austin: University of Texas Press, 1998.
- THANOULI, E. **History and Film**. A Tale of two Disciplines. New York y London: Bloomsbury, 2019.
- TOPLIN, R.B. **Reel History**. In *Defense of Hollywood*. Lawrence: University Press of Kansas, 2002.
- TOPLIN, R.B. **History by Hollywood**. The Use and Abuse of the American Past. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- TREACEY, M. E.M. **Reframing the Past: History, Film and Television**. Abingdon- New York: Routledge, 2016.
- VIADERO, G. **El cine al servicio de la nación (1939-1975)**. Madrid: Siglo XXI, 2017.
- WHITE, H. **El pasado práctico**. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- WITT, M. **Jean-Luc Godard**. Cinema Historian. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- YOUNG, J. **At Memory's Edge**. After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. London y New Haven: Yale University Press, 2000.
- ZAGAJEWSKI, A. **Solidaridad y soledad**. Barcelona: Acantilado, 2010.
- ZISCHLER, H. **Kafka va al cine**. Madrid: Minúscula, 2008.

## INFORMAÇÕES ADICIONAIS

### Biografía académica

Aitor Bolaños de Miguel es Doctor en Filosofía Política y Moral por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid y Licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Asimismo, es profesor acreditado por la ANECA en la UNIR. Cuenta con el reconocimiento de dos sexenios de investigación por la CNAI. Disfrutó de una Beca FPI/MECD dentro de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la UNED. También trabajó en labores de investigación en el Tribunal Constitucional, en el Instituto Universitario de Investigación de la UNED y en la Hemeroteca de Derecho de la Facultad de Derecho de la UNED. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Chichester (Reino Unido), en la Universidad de Groningen (Holanda) y en el IDES-Universidad de Buenos Aires (Argentina). Es autor de varios libros y capítulos de libros sobre justicia transicional, políticas de la memoria e historiografía.



### Dirección para correspondencia

Rectorado: Gran Vía Rey Juan Carlos I, 41 26002, Logroño-España.

### Financiación

No se aplica.

### Agradecimiento

Me gustaría dar las gracias al profesor Robert A. Rosenstone por su magisterio y amistad. Así como a mi maestro Reyes Mate, por su inspiración permanente.

### Conflicto de intereses

No se aplica.

### Aprobación del Comité de Ética

No se aplica.

### Preprint

El artículo no es un preprint.

### Disponibilidad de datos de investigación y otros materiales

No se aplica.

### Editores responsables

Rebeca Gontijo – Editora jefe  
Pedro Eduardo Silva – Editor ejecutivo  
Walderez Ramalho – Editor ejecutivo

### Historia de revisión por pares

Fecha de envío: 21/04/2025  
Fecha de modificaciones: 08/07/2025  
Fecha de aprobación: 23/07/2025

### Licença

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

