

Nuevas perspectivas. “El cine como hecho cultural y económico”.

Monsalve Joana Ailin.

Cita:

Monsalve Joana Ailin (2017). *Nuevas perspectivas. “El cine como hecho cultural y económico”*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/765>

“Nuevas perspectivas: el cine como hecho cultural y económico”

Monsalve Joana Ailin

Universidad Nacional del Comahue – Becaria CIN

Centro de Investigaciones en Filosofía de las Ciencias Sociales y Humanidades
Mesa N° 135 “Imágenes en la construcción de la memoria e historia reciente en
Argentina y América Latina”

(PARA PUBLICAR EN ACTAS)

Resumen: El debate de la relación entre el cine y la historia se encuentra sólidamente instalado desde fines del siglo pasado y comienzos del presente. A partir de la década del 90’, gracias a los aportes de Robert A. Rosenstone, el cine comenzó a ser visto como una alternativa válida a la historiografía, un arte post-literario que permitía el acercamiento masivo del público hacia el conocimiento del pasado. Rosenstone, como precursor, ha elaborado diferentes categorías o ejes con el fin de señalar que hay diversas formas de poner el pasado en pantalla. En la actualidad, el historiador argentino Fabio Nigra ha contribuido al debate al introducir el concepto de trasposición como instrumento metodológico para analizar los films históricos. El autor sostiene que el cine es una industria dentro del sistema capitalista, en el cual las películas de estudio se hacen para obtener beneficios económicos, para él mismo, el cine es eminentemente, un hecho económico y no uno simplemente cultural. El objetivo del siguiente trabajo es tratar de delimitar de qué manera el cine puede actuar como un hecho cultural y económico, y cómo los diferentes aportes que han llevado a cabo cada uno de los autores a través de la elaboración de diferentes categorías o instrumentos metodológicos, nos permiten ampliar nuestra visión sobre el cine como instrumento válido para representar el pasado.

Palabras claves: Historia, Cine Histórico, Hecho Cultural, Hecho Económico, Industria, Representación.

Introducción:

Los debates sobre el origen del cine histórico como sub-disciplina de la historia se remontan a fines de la década de los 60’ y comienzos de los 70’, cuando destacados historiadores como Marc Ferro, Robert A. Rosenstone, Pierre Sorlin, entre otros, comenzaron a debatir sobre el uso del cine como documento, el alcance de los films

como fuentes de la historia y el valor pedagógico de los mismos. A fines de la década de los 70', influenciados por el giro lingüístico, los historiadores comenzaron a ver al cine como un constructor de la realidad.

En la década de los 80', el debate se orientó hacia el análisis de los films como documentos o fuentes que se encuentran directamente relacionadas con el medio social en el cual son producidos, o hacia el estudio del cine histórico como alternativa válida a la historiografía escrita.

Queda claro, entonces, que la relación entre cine e historia ha transitado un extenso camino, que no ha estado exento de controversias y polémicas, debido a cuestiones que suscitan e interpelan al uso del cine histórico como una herramienta válida para conocer la historia. La mayor parte de los historiadores profesionales cuestionaban la validez de los films históricos, se preguntaban si los mismos obstaculizaban la verdad histórica o si producían una trivialización de la misma. El debate se instaló con fuerza a fines del siglo XX y comienzos del XXI, siendo la década de los 90' un punto de quiebre, ya que con el aporte de Robert A. Rosenstone el cine histórico comenzó a ser visto como una herramienta válida a utilizar para el conocimiento del pasado. En la actualidad Fabio Nigra ha contribuido al debate, al analizar el rol del cine desde un punto de vista económico.

Ambas posturas se tomaran como punto de partida para analizar de qué manera el cine puede actuar como un hecho cultural y económico, y cómo los diferentes aportes que han llevado a cabo cada uno de los autores a través de la elaboración de diferentes categorías o instrumentos metodológicos, nos permiten ampliar nuestra visión sobre el cine como instrumento válido para representar el pasado.

El desarrollo de la problemática planteada será organizado en tres apartados. En el primero expondré qué entiende Robert A. Rosenstone por hecho cultural y que categorías ha elaborado para comprender las diversas formas de situar el pasado en la pantalla. Es preciso, para ello, tener en cuenta la conceptualización que realiza el autor sobre el cine histórico, quien lo considera como un medio de representación nuevo y original que desafía a las representaciones hegemónicas del pasado. En el segundo apartado analizaremos qué entiende Fabio Nigra por hecho económico, considerando que para el mismo el cine es una industria dentro del sistema capitalista, en el cual las películas de estudio se hacen para obtener beneficios económicos. Por último, a partir

del desarrollo de las categorías o ejes elaborados por Rosenstone, retomaremos el enfoque implícito que concibe a las películas como un libro transferido a la pantalla, para compararlo con el concepto de trasposición que Nigra introduce en el análisis de los films históricos.

1. a. Robert A. Rosenstone y su mirada del cine histórico como hecho cultural.

Hace treinta años, en el marco de la historiografía tradicional, era impensable que el film histórico pudiera ser un instrumento válido para representar y reconstruir el pasado. Pero los escritos de Robert A. Rosenstone han permitido un giro en esta perspectiva, ya que desde comienzos de la década de los 90 se ha colocado en el centro de la escena al afirmar que el cine histórico es un medio de representación nuevo y original de la historia que desafía a las representaciones hegemónicas del pasado. El autor ha señalado que “pocos historiadores han estudiado al cine como vehículo para reconstruir la historia. Nadie lo ha hecho sistemáticamente ni ha señalado el papel que el cine histórico puede tener”¹

Para Robert A. Rosenstone, las relaciones entre cine e historia se pueden tratar desde dos puntos de vista: estudiando el cine *per se* como arte en perspectiva histórica; o analizándolo como una ventana abierta a la época que narra una película determinada. En ambos puntos de vista, el cine actúa como un hecho cultural, en el cual las imágenes no son ni mejores ni peores que otras fuentes historiográficas, sino simplemente son otro medio de comunicación en el cual se privilegian algunos puntos –la acción- en detrimento de otros –la concentración. Rosenstone sostiene que para el historiador académico aproximarse al mundo del cine

“es una experiencia que suscita entusiasmo a la vez que desconcierto. El entusiasmo surge por varios motivos: la atracción del medio audiovisual, la oportunidad de huir de la soledad de una biblioteca para compartir con otras personas un proyecto (...) el desconcierto nace de causas obvias: independientemente de lo honesto o serio que sea el director y del grado de profundidad de su estudio, el historiador nunca estará satisfecho de lo que ve en pantalla”.²

¹. Rosenstone, Robert A., *El pasado en Imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona, Ariel, 1997, pág. 17.

². *Ibidem*, pág. 27.

El cine a partir de la década del 90' comenzó a ser considerado, por parte de los historiadores, como un arte post-literario, en el cual la historia era explicada de una manera peculiar, poniendo la imagen y el sonido por encima de la palabra, explicando la historia como una narración con un principio, un desarrollo y un desenlace, como el relato de un pasado cerrado y simple.

Esta postura no fue bien recibida en la historiografía tradicional, dentro de la misma, los historiadores se mostraban escépticos respecto al valor del cine como forma de hacer historia, y se aferraban a la idea de que los films no eran documentos veraces. Ante esto, Rosenstone consideraba que estas ideas se debían básicamente a que los historiadores observaban que el pasado había dejado de ser su propiedad y por ello temían a los nuevos lenguajes que no podían controlar, principalmente al cine.

Dentro de esta nueva concepción de los films históricos, Rosenstone destaca que no se puede hablar de cine histórico en singular, porque hay diversas formas de poner el pasado en pantalla. Es por esto que decide clasificar la historia en el cine en una serie de categorías o ejes, los cuales son: 1) historia como drama; 2) historia como documento; 3) historia como experimento.

El primer eje, hace referencia a las películas que existen desde que el cine comenzó a contar historias. Dentro de este eje, la historia que se muestra en el cine puede dividirse en dos categorías; por un lado, las películas basadas en acontecimientos, personas o movimientos documentables y, por otro lado, historias cuyo conflicto y personajes centrales son ficticios, pero cuya ambientación histórica es intrínseca al relato y al significado de la obra.

En el segundo eje formulado por Rosenstone, el cual hace referencia a la historia como documento, el cine se interesaría por plasmar la historia en imágenes, y sería más reciente que la historia como drama, debido a que “un narrador habla mientras se nos presenta material reciente de sitios históricos intercalado con material más antiguo, a menudo tomado de noticieros, junto con fotos, artefactos, pinturas, gráficos, recortes de periódicos y revistas”.³ Esto es lo que lleva a que los historiadores profesionales confíen

³ . Robert, Rosenstone, *Cine y visualidad: historización de la imagen contemporánea*, Santiago, Chile: University of FinisTerra, 2013, pág. 41.

más en la historia como documento porque parece más cercano en el espíritu y en la práctica de la historia escrita.

Por último encontraríamos la historia como experimento, que hace referencia a diversos films históricos, tanto dramáticos como documentales, realizados por cineastas vanguardistas tanto de Europa como de Estados Unidos, de ex repúblicas comunistas y países del Tercer Mundo, entre los que se destacan: Roberto Rossellini, Carlos Diegues, Alexander Kluge, Trinh T. Minh-ha, Alex Cox, Jill Godmilow. Las películas que responden a la historia como experimento fueron realizadas en oposición al filme convencional hollywoodense, “todos luchan de uno o varios modos contra los códigos representacionales de la película estándar”.⁴

La historia como drama y la historia como documento están vinculados por la idea del cine como una ventana hacia un mundo realista. Si bien en la segunda de ellas, el pasado se encuentra reconstruido a través de fotografías o material obtenido en noticieros, -motivo por el cual los historiadores profesionales demuestran confianza por este tipo de historia, al ser más cercana a la práctica de la historia escrita-, ambas comparten estructuras y nociones idénticas de documento, cronología, causa, efecto y consecuencia. En base a ello, Rosenstone sostiene “que al referirnos al modo en el que el cine convencional crea su mundo, podemos plantear seis puntos que se aplican igualmente al filme dramático y al documental”.⁵ Estos mismos serán detallados a continuación:

En primer lugar, el cine convencional nos cuenta la historia como un relato, un cuento que tiene un comienzo, medio y final. Un cuento que nos deja una moraleja y un sentimiento edificante, un cuento que se encuentra incrustado en una visión mayor del pasado. En segundo lugar el cine insiste en que la historia es la historia de los individuos, de hombres y mujeres que ya son renombrados, “u hombres y mujeres que son hechos parecer importantes porque han sido destacados por la cámara y aparecen ante nosotros en un pantalla tan grande”.⁶ En tercer lugar el cine nos ofrece la historia como el relato de un pasado simple, completo y cerrado. No entrega ninguna duda, ninguna alternativa que no sea la que ocurre en la pantalla. En cuarto lugar, el cine

⁴. Ibídem, pág. 42. Se entiende por película estándar a aquellas que responden a los estereotipos impuestos por la industria cinematográfica Hollywoodense con el objetivo final de obtener beneficios económicos.

⁵. Ibídem, pág. 44.

⁶. Ibídem, pág. 45.

emocionaliza, personaliza y dramatiza la historia, a través de los actores y los testigos se nos presenta la historia como un triunfo, angustia, alegría, desesperación, aventura, sufrimiento y heroísmo. En quinto lugar, el cine nos muestra la historia como un proceso. El mundo en la pantalla reúne cosas y situaciones que la historia escrita a menudo ha separado, como es la política, la raza, el género, la clase, etc. En último lugar, el cine nos entrega una visión de cómo los objetos eran cuando estaban en uso. En relación a ello, Rosenstone señala que “en el cine, las herramientas, utensilios, armas y muebles no son ítems en exhibición o imágenes reproducidas en la página, sino objetos que las personas utilizan de los cuales dependen y que aprecian, objetos que pueden ayudar a definir sustentos, identidades, vidas y destinos”.⁷

Es por esto que decide clasificar la historia en el cine en una serie de categorías o ejes, los cuales son: 1) historia como drama; 2) historia como documento; 3) historia como experimento

Las categorías o ejes que ha elaborado Robert A. Rosenstone –hacemos referencia a la historia como drama, como documento y como experimento-, se encuentran inmersas dentro de dos concepciones o enfoques que permiten comprender la contribución del cine histórico a la comprensión histórica del pasado. Por un lado el enfoque explícito, toma a las películas como reflejos de las preocupaciones sociales y políticas de la época en la que fueron hechas. Por otro lado el enfoque implícito concibe a la película como un libro transferido a la pantalla, sujeta al mismo tipo de juicios sobre los datos, el argumento, la evidencia, la verificabilidad que usamos para la historia escrita.

El enfoque implícito será retomado en el segundo apartado, con el fin de ampliar y comparar las propuestas metodológicas que tanto Robert A. Rosenstone como Fabio Nigra han elaborado para el análisis del cine como instrumento válido para representar el pasado.

1. b. Fabio Nigra y su mirada del cine como hecho económico

Fabio Nigra en 2010 realizó un aporte al debate en torno al rol del cine histórico como vehículo para reconstruir el pasado, al introducir la categoría de hecho económico. El autor explicita que la mayor industria cinematográfica del planeta es Hollywood, la cual se ha consagrado, gracias a la entrega de los premios Oscar, en un hecho cultural y

⁷. *Ibidem*, pág. 49.

económico de gran transcendencia, que se transmite a más de 200 países, con un estimado de mil millones de espectadores. En torno al auge de dicha industria cinematográfica, y dentro del contexto del imperialismo, se consolidaron los *majors*, los grandes estudios, conducidos por capitales transnacionales. Estos buscan imponer un producto, obtener el mayor beneficio económico y consolidar un sistema de gustos y preferencias en los espectadores, llegando al caso de que asuman una cultura ajena como algo propio, con la que los sujetos se sienten identificados, “los *majors* (así se llama a los grandes estudios) no son una unidad cerrada que avanza linealmente, sino que hoy son conducidas por capitales más transnacionales que domésticos”.⁸

Para realizar un análisis de la industria de Hollywood y el imperialismo cultural que se ha desarrollado en torno al mismo, Fabio Nigra retoma un escrito de Oscar Traversa, *Cine: el signifiante negado* (Buenos Aires, Hachette, 1984), donde se hace explícita la diferenciación de considerar al cine como mercancía o producto estético. Para Traversa, considerar un film como mercancía, implica retomar conceptos del Marxismo y asumir que el cine histórico como bien conlleva todos los vicios que engendra el modo de producción capitalista, es decir, producir un valor de uso que tenga un valor de cambio, elaborar un artículo destinado a la venta. Dentro de este contexto, el autor deja en claro que el objetivo de quien financia una película es la valorización de su capital y la mayor obtención de ganancias.

Fabio Nigra ve al cine como una industria dentro del sistema capitalista, en la cual los capitales necesarios para cualquier producción “se encuentran atravesados por otros, de características burguesas y materiales: las distribuidoras como empresas que buscan beneficio, los Estados y sus políticas de protección cultural o no y los intensos intercambios a nivel internacional como específicas políticas comerciales”.⁹ En este sentido, para el autor, los films están cargados de componentes ideológicos y propagandísticos, y tienen como objetivo, la reducción de costos de producción y penetración creciente en los mercados externos. La mayoría de las producciones cinematográficas se encuentran concentradas en muy pocas manos, y solo muy pocos – los *majors*- son los que logran valorizar el film y recuperar lo invertido durante el proceso de preproducción, rodaje, publicidad y preparación de la distribución. En

⁸. Fabio Nigra, *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2016, pág. 3.

⁹. *Ibídem*, pág. pág. 14.

palabras del propio autor “el mundo no filmico de las películas es, en el caso de los *majors*, imperialismo material y cultural simple y llano, gracias a la masa del capital implicado, la valorización de este capital a través de la explotación del trabajo por una nueva división local e internacional, las políticas estatales de un Estado subordinado a los intereses de dicho capital y las reglas de comercio internacional”.¹⁰

La gran industria cinematográfica hollywoodense ha buscado de manera constante la forma de expandir la producción de films hacia regiones periféricas con el fin de reducir costos, tal como “las grandes fábricas fueron desmontadas de su locación original en Estados Unidos, para ser reemplazadas en lugares donde no existieran condicionamientos sindicales, y con gobiernos y normas favorables a los intereses del gran capital; así lo hicieron los grandes estudios, alcanzando un doble objetivo: la reducción de costos de producción y penetración creciente en los mercados externos”.¹¹ De esta manera, Canadá se ha convertido en el norte de Hollywood, lo mismo ha sucedido con México. En estos sitios, las películas se filman con técnicos, directores o artistas extranjeros, localizados en lugares del mundo “baratos”, lo que finalmente es convertido en una gran producción cinematográfica estadounidense de Hollywood. Los films ya no cumplen una función de entretenimiento, sino que son una pieza sumamente importante de un complejo mosaico de *marketing*.

Este complejo entramado, en donde la industria Hollywoodense busca obtener grandes beneficios económicos y consolidar su dominio sobre otras productoras de films, “el neoliberalismo suele entremezclarse casi siempre con una profunda creencia en la capacidad de los mercados para utilizar las nuevas tecnologías a fin de resolver los problemas sociales mucho mejor que cualquiera alternativa concebible. La piedra angular de las políticas neoliberales es invariablemente la exigencia de desregulación de los medios de comunicación comerciales y del mercado de las comunicaciones”.¹² El cine, como medio de comunicación, dentro de la sociedad capitalista, y el auge de las políticas neoliberales prioriza la distribución monopólica de los films para asegurarse el predominio en el mercado mundial.

¹⁰. *Ibidem*, pág. 8.

¹¹. *Ibidem*, pág. 11.

¹². Robert, McChesney, *Medios de comunicación globales, neoliberalismo e imperialismo*, España, Hacer Editorial, 2004, pág. 109.

2. Nuevas categorías de análisis

Si retomamos el enfoque implícito de Robert A. Rosenstone, que concibe a las películas como un libro transferido a la pantalla, resulta interesante compararlo con la noción de trasposición que Fabio Nigra introduce como instrumento para el análisis de los films históricos. Este último entiende por trasposición al mecanismo por el cual una obra literaria es reconfigurada para ser llevada al cine.

Para comprender de manera más profunda el concepto de trasposición, Fabio Nigra retoma autores como José María Bravo¹³, quien establece que trasposición hace referencia al cambio, a la adaptación. A la hora de abandonar el medio verbal por el audiovisual siempre se producen cambios. Por su parte, Antonio Crespo¹⁴ plantea que el concepto implica tres consideraciones: 1) las obras cinematográficas suponen una previa materia literaria que se concreta en el guion; 2) el cine, frecuentemente se basa en novelas, cuentos y obras teatrales; 3) la existencia de un paralelismo entre la gramática en relación con la literatura y unas normas de lenguaje utilizadas en el cine. Dicho esto, una trasposición es la versión de otra cosa, pero en esa versión, siempre debe desarrollarse una coherencia entre lo que está escrito y lo que se plasmará en la pantalla.

El pasado, al momento de ser llevado a la pantalla en forma de película se verá limitado por las convenciones que Robert A. Rosenstone ha analizado en detalle como: relato cerrado, noción de progreso, énfasis en determinados individuos, realce de estados emocionales, entre otros. Para el autor estas limitaciones nos llevarían a considerar que la historia en el cine crea un pasado distinto al que nos ofrece la historia escrita, debido a que el cine histórico como vehículo válido para reconstruir el pasado, enfrenta problemáticas que surgen por el exceso de ficción, la tendencia a comprimir el pasado para generar un relato cerrado y simple, con una explicación lineal y única de los acontecimientos. Sin embargo para que esto no suceda y se vea obstaculizado el proceso de traslado de un libro al cine, los films históricos deberían sostenerse en los pequeños detalles o hechos importantes que permiten reconstruir de manera más precisa el pasado, siempre considerando que el cine nos brinda una aproximación de lo que sucedió.

¹³ . Bravo, José María, *Viajes intersemióticos: de la literatura en lengua inglesa al cine de Hollywood: la perspectiva de España*, Brasil, TradTerm, 2007.

¹⁴ . Crespo, Antonio, *Literatura y cine, España, Monteagudo, 1969.*

Conclusiones

En lo trabajado hasta aquí dos cuestiones han sido relevantes: por un lado el análisis del cine como un hecho cultural y por otro lado, las nuevas interpretaciones que han sido elaboradas al mirar al cine como un hecho económico. Rosenstone ha sostenido que el cine es una vía legítima para reconstruir el pasado, para destacar determinados acontecimientos y el accionar de diferentes actores sociales. El cine como hecho cultural, al mismo tiempo se encuentra condicionado por diversas convenciones, tal como: relato cerrado, idea de progreso, énfasis en lo individual, única interpretación, potenciación de las emociones y la reproducción del pasado.

Estas convenciones han sido clasificadas por Robert A. Rosenstone en una serie de categorías, las cuales nos permiten comprender las diversas formas existentes de poner el pasado en pantalla. Si retomamos el enfoque implícito, que concibe a los films históricos como libros transferidos a la pantalla no se debe caer en suposiciones problemáticas como considerar que la historia escrita es la única forma posible de comprender la relación entre el pasado y el presente, es el único reflejo fiel de la realidad, tal como han sostenido los historiadores profesionales que se mostraban escépticos ante el avance del cine como vehículo reconstructor del pasado. Ante ello Rosenstone ha sostenido que

“las películas históricas dan problemas y perturban a (la mayoría de) los historiadores profesionales. ¿Por qué? Todos conocemos las respuestas obvias. Porque las películas, dirán los historiadores, son inexactas. Distorsionan el pasado. Ficcionalizan, trivializan y “romantizan” personas, acontecimientos y movimientos importantes. Falsifican la historia”.¹⁵

Retomando lo anterior, Fabio Nigra señala que una buena producción cinematográfica no se limita a trabajar con un solo libro, sino que se deben buscar otros elementos que permiten reconstruir el hecho histórico seleccionado. El objetivo del film es brindar una idea aproximada de cómo se comportaban ciertas figuras y como se vivía en determinadas épocas. Sin embargo para el autor, dentro del marco capitalista, las grandes realizaciones cinematográficas buscan desarrollar detalles expresivos

¹⁵. Robert, Rosenstone, *Cine y visualidad: historización de la imagen contemporánea*, Santiago, Chile: University of FinisTerra, 2013, pág. 35.

modernos, para así lograr el éxito en taquillas. El autor afirma que “una primera aproximación al proceso transpositivo debería tener en cuenta qué es lo que se tiene en origen, esto es, o un libro o fuentes históricas. Queda claro que una buena producción no se limita a trabajar solo con un libro, y procede a la búsqueda de diversos tipo de elementos que permiten llevar adelante una razonablemente precisa reconstrucción de época”.¹⁶

La historia nunca es un espejo sino una reconstrucción de hechos pasados, es una recopilación de grandes cantidades de datos reunidos por algún proyecto, una visión o una teoría que busca comprender cuándo, cómo, dónde y por qué sucedieron determinados acontecimientos. El cine constantemente está luchando por hacerse un lugar en una tradición cultural que durante muchísimos años ha privilegiado el discurso escrito. En palabras del propio Robert A. Rosenstone “su desafío no es menor, ya que el reconocimiento de la veracidad de lo filmado implica aceptar una nueva relación con los textos”.¹⁷

Ambos autores coinciden en que inevitablemente al “hacer” historia con imágenes siempre se recrea del pasado de una forma diferente a la producción escrita. Robert A. Rosenstone desde la aproximación implícita, nos acerca a un punto de vista en el cual las películas son analizadas como libros traducidos a imágenes. En esta transferencia de lo escrito a lo visual, impera un enfoque cultural de los hechos históricos, que tiene como objetivo final, transmitir una idea aproximada de lo que hacían o actuaban los mismos protagonistas reales de la historia. Fabio Nigra dentro de este enfoque implícito, introduce el concepto de transposición, el que es entendido como el mecanismo por el cual una obra literaria es reconfigurada para ser llevada al cine. Pero en esta reconfiguración, no se pueden reproducir todos los detalles de un evento histórico, la ficción tiene la capacidad de seleccionar determinados datos y acontecimientos considerados relevantes para la construcción del relato fílmico.

A modo de conclusión, tanto Robert A. Rosenstone como Fabio Nigra al analizar al film como un hecho cargado de componentes culturales y económicos, iluminan aspectos diferentes pero complementarios que hacen más rica la aproximación al cine histórico.

¹⁶. Fabio Nigra, *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2016, pág. 93.

¹⁷. Rosenstone, Robert A., *El pasado en Imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona, Ariel, 1997, pág. 42.

Bibliografía

Bravo, José María, *Viajes intersemióticos: de la literatura en lengua inglesa al cine de Hollywood: la perspectiva de España*, Brasil, TradTerm, 2007.

Crespo, Antonio, *Literatura y cine, España, Monteagudo, 1969.*

Ferro, Marc: "Film: A Counteranalysis of Society?" en: Marc Ferro, *Cinema and History*. Translated by Naomi Greene. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

McChesney, Robert, *Medios de comunicación globales, neoliberalismo e imperialismo*, España, Hacer Editorial, 2004.

Nigra, Fabio, *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2016.

Rosenstone, Robert A., *El pasado en Imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

Rosenstone, Robert, *Cine y visualidad: historización de la imagen contemporánea*, Santiago, Chile: University of FinisTerra, 2013.