

La historia en el cine de ficción chileno: estrategias de producción de un sentido común audiovisual*

History in Chilean Fiction Films: Strategies for an Audiovisual Common Sense Production

Claudio Salinas

Universidad de Chile, Chile
claudiorsm@u.uchile.cl

Eduardo Santa Cruz

Universidad de Chile, Chile
esantacr@uchile.cl

Hans Stange

Universidad de Chile, Chile
hstangemarcus@yahoo.es

Carolina Kulhman

Universidad de Chile, Chile
corinola@hotmail.com

Resumen

El texto da cuenta de los resultados de una investigación, cuyo propósito fue establecer las características de los discursos históricos vehiculizados por el cine chileno de ficción, bajo la premisa de que no se han desarrollado propiamente géneros que podamos llamar "históricos". ¿Cómo representa entonces el cine chileno la historia? Nuestra hipótesis es que las representaciones cinematográficas producen un *verosímil histórico*, es decir, un mecanismo estético-narrativo que recurre a imaginarios sociales del presente y con los que se consigue un efecto de realidad en la representación. En su base no se encontrarían principalmente discursos históricos, sino un *sentido común audiovisual*, que dota de familiaridad a la representación histórica movilizada en los filmes y verifica la realidad histórica de las películas en su correspondencia con el campo de conocimientos y experiencias comunes de los espectadores. A partir de este planteamiento, se explican algunas estrategias mediante las cuales las películas chilenas de ficción construyen este verosímil.

Palabras clave: Cine chileno, discurso histórico, verosímil, sentido común audiovisual.

Abstract

The text informs the conclusions of a study that purposes to establish the characteristics of the historical discourses involved in Chilean fiction cinema, under the premise that in this cinema we cannot find properly "historical" genres. How, then, does Chilean cinema represent history? We state that Chilean fiction films representations produce a historical verosimilar, that is, an aesthetic-narrative device that resorts to nowadays social imaginaries, with which an 'effect of reality' in representation is achieved. In the grounds of this device would not be primarily historical discourses, but an 'audiovisual common sense' that gives familiarity and verifies the "historical reality" in the films, it means: in their correspondence with the field of knowledge and common experiences of the spectators. From this approach, some main strategies are explained.

Keywords: Chilean cinema, historical discourse, verosimilar, audiovisual common sense.

* Este artículo informa las conclusiones del proyecto *La historia de Chile en el cine de ficción nacional*, Fondecyt N° 1160180.

1. Introducción

El propósito de la investigación fue responder la pregunta *¿qué discursos produce el cine chileno sobre los hechos que consideramos "históricos"?*, para comprender, tanto las funciones que podemos atribuir al cine, en cuanto espacio de representación social, así como también a las expectativas posibles de los públicos que van a ver en el cine proyecciones de su propia identidad, tiempo y memoria. Es un problema que, al menos en el campo de estudios del cine chileno, ha tenido escasa atención (Del Alcázar, 2013), al contrario de lo que ocurre en otras latitudes en las que la reflexión sobre la relación cine-historia es más prolífica (como lo atestigua, por ejemplo, el texto de Montero & Paz, 2013).

Sobre el tema cabe destacar las reflexiones seminales de tres autores clave: Sorlin (1985), Rosenstone (1997) y Ferró (2008), sobre los cuales se sustentan las discusiones y análisis de otros autores reconocidos como White (2010), entre otros. Los primeros han insistido en que la tentativa de encontrar en el discurso cinematográfico un texto "informativo" y "objetivo" que transmita verdaderamente el sentido de los hechos históricos es tan inapropiada, como la expectativa de que el propio discurso historiográfico no afecte la naturaleza de los acontecimientos que relata.

Los estudios sobre cine concentran su atención, principalmente, en el análisis de las estructuras narrativas –que sugieren causalidades, valoraciones, esbozan personalidades y psicologías individuales y colectivas puestas al servicio de la interpretación histórica– y de los componentes emocionales del relato cinematográfico, que se hallan, en cambio, acotados y subordinados en el campo historiográfico. La gestualidad de los personajes, los diálogos precisos que se les atribuyen, las emociones que despliegan, las locaciones en que desarrollan sus acciones, las relaciones personales y sociales que entablan, pero también la posición de la cámara, la duración de la secuencia, el orden causal sugerido por el guión, las justificaciones y condenas a las dimensiones humanas de los caracteres, los valores morales y las pasiones puestas en juego, además, por supuesto, de la música, el vestuario y la ambientación son todos recursos con los cuales el cine construye su verosímil y produce un *efecto de realidad*, a veces tan

poderoso que no puede ser desmentido por ningún discurso historiográfico.

En ese sentido, se pudo esbozar como hipótesis que la representación cinematográfica de la historia chilena es empleada generalmente como medio de comprensión y representación de los conflictos sociales del propio presente, de modo que el discurso cinematográfico recurre al pasado como una manera verosímil de imaginar, reforzar o dislocar el sentido del tiempo presente. Esta hipótesis despliega un conjunto de principios comprensivos de la representación cinematográfica de lo histórico:

- El cine no tiene por objeto la representación de los hechos históricos, sino la producción de interpretaciones *verosímiles* sobre su significado social.
- El cine combina elementos históricos con elementos de los *sentidos comunes* imperantes en una época y sociedad para dotar de verosimilitud a sus relatos.
- El cine recurre a elementos *estéticos y narrativos* de los imaginarios sociales *presentes* sobre el pasado para producir un efecto de realidad en sus producciones.

2. Marco Teórico. La ausencia de un género histórico en el cine chileno de ficción

El discurso cinematográfico hace parte de los *sistemas discursivos de representación*, "aquellos sistemas de significado a través de los cuales representamos el mundo ante nosotros mismos y ante los demás" (Hall, 1998, p.45), en los que se disputa abiertamente por la hegemonía interpretativa de la realidad, pero no en su dimensión de contener una idea o concepto específico, sino entendiendo que "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (Foucault, 1992, p.12).

La representación opera también como sustituto de aquello que refiere, es decir, está en lugar de otra cosa, marca la presencia de una ausencia que, en su propio despliegue, genera un suplemento o un incremento de la convención de realidad de esa cosa, enmarcado en un momento epocal específico:

Como es sabido, el concepto de representación, desde un punto de vista etimológico, tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye a lo representado) y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico). El cine por definición expresa doblemente este carácter. En primer lugar, como escenificación filmada. En segundo término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film. Desde una perspectiva histórica, muchas veces, hemos de hablar, incluso, de un tercer nivel de representación, puesto que el film expresa acontecimientos ya sucedidos (Rueda & Chicharro, 2004, p.429)

En esta dirección, nos preguntamos si las películas chilenas relativas a la historia deberían compararse a las clasificaciones, por ejemplo, de Ferró, que divide el género histórico entre aquellas *ficciones históricas* donde las necesidades estéticas priman frente al «rigor» de los sucesos y las *reconstrucciones históricas* donde se despliega de forma manifiesta un discurso sobre el pasado (2008, pp. 6-33). Tal vez fuera atingente ponerlas a la luz de lo que Rosenstone clasifica (1997, pp. 48-49) con la noción de *historia como drama*, que a partir de la ficcionalidad narrativa delimita un período histórico concreto, frente a la *historia como experimentación*, donde el discurso intencional de un cineasta genera rupturas, en un mismo gesto, con las formas de representación de lo histórico cinematográfico y con los propios sentidos comunes sobre un personaje, evento o período.

En otro sentido, quizás encontraríamos aquellas claves entre las películas con *valor histórico/sociológico* propuestas por José María Caparrós, esas que se transforman en testimonios de las mentalidades del período de su producción, las de *género histórico*, que evocan a eventos y personas reales que fueron más o menos relevantes en el pasado, o las de *intencionalidad histórica* donde lo relevante se encontraría en ese discurso que intenta hacer historia sobre el pasado (2007, pp. 25 y ss). Por último, podríamos presionar este corpus de películas para encajarlas en lo que Monterde, Selva y Solá han propuesto como *ficciones de época*, donde los períodos del pasado son telones de fondo para una narración que podría acontecer, en lo sustancial, en cualquier contexto, ficciones históricas documentalizadas donde son los eventos y/o per-

sonajes históricos los que estructuran el relato, y por último, el *ensayo histórico ficcional* donde, nuevamente, lo que comparece es esa individualidad que propone un discurso histórico pleno y que provoque un conocimiento histórico en el espectador (2002, pp.136-46).

Asimismo, ¿es posible desplegar una batería de categorías como *bio-pic*, «cine de ambientación histórica» o «cine de hechos/eventos históricos» para depositar las producciones chilenas?

A partir de esto, ¿qué sucede con los géneros cinematográficos históricos? Un género en el campo del cine responde *grosso modo* a lo que Wittgenstein ha llamado para el lenguaje “aires de familia” (2008), es decir, una serie de conceptos, frases, oraciones y palabras, que sin compartir necesariamente una esencia en común son leídos dentro de una misma clase de objetos, conceptos o problemas. Se trata de cambiar el foco de la interrogación desde lo esencial hacia lo relacional.

Los géneros establecen un mapa relacional que termina por definir su identidad, lo que asegura que no todos tengan que compartir los mismos rasgos, por ejemplo, tres o más películas pueden no compartir totalmente ninguno de sus rasgos, la película A comparte con B dos características, pero al mismo tiempo B comparte con C otras dos características que éstas no comparten con A, mientras A y C comparten una que no se encuentra en B, y se termina por construir una categoría aditiva que permite vincular todos los rasgos expresados e identificar los “aires de familia” de este grupo e identificar un género.

3. Metodología

En términos más generales para el análisis del cine de ficción chileno definimos algunos elementos: 1) mundo referencial o contextual compartido, 2) una forma o manera de tratamiento estético sobre ese mundo contextual, 3) ritualidad o esquema básico narrativo, 4) una fetichización objetual-estética en términos psicoanalíticos. A partir de estos, se construye un conjunto de identificadores de género, lo que nos permitió puntualizar algunos aspectos que podrían caer fuera de estas grandes categorías. Un identificador de género sería, por

ejemplo, el uso de ciertos tipos de música o construcción de banda sonora en momentos narrativos claves, en el caso del *western* estadounidense, por ejemplo, en el momento del duelo.

El problema es, precisamente, que no podemos pensar al cine chileno, por lo menos hasta el momento, como una plataforma de construcción de un género y/o subgéneros cinematográficos relacionados con la historia. Que exista un puñado de películas que permitan ser interrogadas por la relación entre cine e historia no supone, en sí, la configuración de un género. Entonces, ¿el cine chileno puede hacerse cargo de la verosimilitud histórica sin haber podido constituir propiamente

géneros cinematográficos históricos? Si no es el caso, ¿cómo se enfrentan, padecen y relacionan los «sistemas discursivos de representación» del cine con el discurso histórico, concebido como esa agrupación heterogénea de saberes sociales sobre el pasado?

Entre 1900 y 2015 se han producido en Chile alrededor de 700 largometrajes de ficción, considerando también las películas realizadas fuera del país por cineastas nacionales durante el llamado “cine del exilio” (1973-1985). Para el análisis establecimos un corpus de 70 películas, que recurren explícitamente a la presentación de discursos históricos, los que se detallan a continuación:

Tabla 1. Corpus de películas.

1917 <i>La agonía de Arauco</i> , Gabriela Bussenius	1999 <i>El desquite</i> , Andrés Wood
1918 <i>Todo por la patria</i> (o <i>El girón de la bandera</i>), Arturo Mario, María Padín	2000 <i>Tierra del fuego</i> , Miguel Littin
	2002 <i>El fotógrafo</i> , Sebastián Alarcón
1920 <i>Manuel Rodríguez</i> , Arturo Mario	2003 <i>Subterra</i> , Marcelo Ferrari
1923 <i>El odio nada engendra</i> , Alberto Santana	2004 <i>Machuca</i> , Andrés Wood
1925 <i>El húsar de la Muerte</i> , Pedro Sienna	2005 <i>La última luna</i> , Miguel Littin
1926 <i>Bajo dos banderas</i> , Alberto Santana	2005 <i>El baño</i> , Gregory Cohen
1927/1934 <i>A las armas</i> , Nicanor de la Sotta	2005 <i>Mi mejor enemigo</i> , Alex Bowen
1944 <i>Romance de medio siglo</i> , Luis MogliaBarth	2006/2011 <i>Gente mala del norte</i> , Patricio Riquelme
1947 <i>Si mis campos hablaran</i> , José Bohr	2007 <i>Casa de remolienda</i> , Joaquín Eyzaguirre
1968 <i>Tierra quemada</i> , Alejo Álvarez	2007 <i>Un salto al vacío</i> , Pablo Lavín
1969 <i>Caliche sangriento</i> , Helvio Soto	2008 <i>Tony Manero</i> , Pablo Larraín
1970 <i>La Araucana</i> , Julio Coli	2009 <i>Teresa</i> , Tatiana Gaviola
1970 <i>La casa en que vivimos</i> , Patricio Kaulen	2009 <i>Dawson, Isla 10</i> , Miguel Littin
1971 <i>El afuerino</i> , Alejo Álvarez	2009 <i>Grita</i> , Paulo Avilés, Marcelo Leonart
1971 <i>Frontera sin ley</i> , Luis Margas	2009 <i>Monvoisin</i> , Mario Velasco C.
1971 <i>Voto + fusil</i> , Helvio Soto	2010 <i>Post Mortem</i> , Pablo Larraín
1973 <i>La tierra prometida</i> , Miguel Littin	2010 <i>La Esmeralda 1879</i> , Elías Llanos Canales
1974 <i>A la sombra del sol</i> , Silvio Caiozzi, Pablo Perelman	2010 <i>Cuatro hombres de ley</i> , Sergio GonzalezClaveria
1979 <i>Julio comienza en Julio</i> , Silvio Caiozzi	2010 <i>Pinochet boys</i> , Claudio del Valle
1983 <i>Ardiente paciencia</i> , Antonio Skarmeta	2010 <i>El Inquisidor</i> , Joaquín Eyzaguirre
1990 <i>La niña en la palomera</i> , Alfredo Rates	2011 <i>La lección de pintura</i> , Pablo Perelman
1991 <i>La frontera</i> , Ricardo Larraín	2011 <i>Bonsai</i> , Cristián Jiménez
1992 <i>Archipiélago</i> , Pablo Perelman	2011 <i>Violeta se fue a los cielos</i> , Andrés Wood
1994 <i>Amnesia</i> , Gonzalo Justiniano	2011 <i>El tesoro del cráneo</i> , Raúl Peralta Moris
1996 <i>Cicatriz</i> , Sebastián Alarcón	2011 <i>Bombal</i> , Marcelo Ferrari
1998 <i>Cautiverio feliz</i> , Cristián Sánchez	2011 <i>Tiempos menos modernos</i> , Simón Franco

Fuente: elaboración propia.

2012 <i>La pasión de Michelangelo</i> , Esteban Larraín	2014 <i>Allende en su laberinto</i> , Miguel Littin
2012 <i>Miguel San Miguel</i> , Matías Cruz	2014 <i>Neruda</i> , Manuel Basoalto
2012 <i>No</i> , Pablo Larraín	2014 <i>El niño rojo</i> , la película, Ricardo Larraín
2013 <i>La danza de la realidad</i> , Alejandro Jodorowsky	2014 <i>María Graham</i> , Valeria Sarmiento
2013 <i>Patagonia sin sueños</i> , Jorge López Sotomayor	2015 <i>El bosque de Karadima</i> , Matías Lira
2013 <i>Las niñas Quispe</i> , Sebastián Sepúlveda	2016 <i>Pinochet boys</i> , Claudio del Valle
2013 <i>Videoclub</i> , Pablo Illanes	2016 <i>Neruda</i> , Pablo Larraín
2013 <i>Circo</i> , Orlando Lübbert	2016 <i>Poesía sin fin</i> , Alejandro Jodorowsky
2013 <i>El tío</i> , Mateo Iribarren	2016 <i>Fuego, en la Federación Obrera de Magallanes</i> , Jorge Grez

Fuente: elaboración propia.

Un corpus como el presentado puede inducir a la idea de que hay efectivamente un abordaje de lo histórico en el cine chileno. Sin embargo, es posible problematizar el hecho de que representar acontecimientos o personajes del pasado no implica necesariamente producir algún tipo de discursividad histórica. En virtud de dicha diferencia, desarrollamos una perspectiva metodológica para hacer visible los mecanismos de producción de verosímiles de las representaciones cinematográficas, a través de los parámetros para el análisis del discurso propuesto por Jäger (2003) y las perspectivas semióticas de Verón (1993), desde donde se establecen las correspondencias entre las características inherentes a las estrategias cinematográficas y las principales proposiciones de sentido del contexto social de los discursos. Se examinaron las delimitaciones temporales y tipos de conflictos, los actores históricos representados y su relación con sus representaciones dramáticas, valoración de los hechos históricos, la puesta en imagen, entre otros. Junto con ello, se estableció una caracterización de las condiciones de producción, exhibición y reconocimiento de las películas, en relación con los propios marcos históricos y sociales que les dan sentido a las mismas.

Estas perspectivas fueron complementadas por las herramientas metodológicas desarrolladas por Aguilar (2010), en relación a la reconstrucción de las operaciones cinematográficas en las películas históricas; Zunzunegui (1989) en torno al análisis de secuencias fílmicas ejemplares dentro de una película; Burke (2003 y 2005) para identificar las fisuras entre lo histórico y lo cinematográfico y Gauthier (2008), en relación a las formas de construcción audiovisual. Desde ahí, se situó a los filmes en sus marcos histórico-culturales y sus mo-

dos de producción y se caracterizaron los aspectos estético-narrativos de los filmes con los elementos subyacentes del orden social: gusto, moda, ideología, formatos, etc. (Casetti & Di Chio, 2007; Genette, 2009, Aumont *et al.*, 1996). Por último, se buscó evidenciar las huellas de los imaginarios en disputa que una sociedad produce (Taylor, 2006; Castoriadis, 2007). A través de esta metodología, se hizo evidente que los dos asuntos esenciales para la interpretación del corpus son: a) la discusión acerca de los mecanismos de representación histórica en estas películas, a través del concepto de "estrategia de la forma fílmica"; y b) la reflexión sobre el sentido de dichas representaciones, a través del concepto de "sentido común audiovisual". El resultado del análisis fue abordado luego, en una segunda fase, a través de películas *ejemplares*, que no deben ser entendidas como casos aislados sino como síntomas de características generales presentes a lo largo de todo el corpus. Las siguientes secciones desarrollan ambos asuntos.

4. Cine, sentido común y discurso social

Si la manera de representar el pasado en el cine chileno de ficción es mediante la producción de un verosímil estético-narrativo, la fuente de este verosímil no está precisamente en el cuerpo de discursos históricos de la sociedad, sino en una mezcla heterogénea de ciertas nociones sobre lo histórico diseminadas en el discurso social, junto con otros elementos discursivos como los prejuicios, las imágenes estereotípicas, las memorias colectivas, la conmemoración pública, la educación escolar, las efemérides, la conversación coti-

diana, los relatos mediáticos y las imágenes de la cultura popular.

El rasgo más fundamental del sentido común es ser una concepción de mundo fragmentaria e incoherente, conforme a la posición social y cultural de las multitudes, para los cuales constituye su única filosofía de vida (Gramsci, 1975). Tampoco es unitario, está compuesto por varios sentidos comunes diferentes que se despliegan, manifestándose en el lenguaje, en las costumbres, las supersticiones, los proverbios, las historias, y en una extensa gama de representaciones.

Por otro lado, la verosimilitud dice relación con la representación de lo probable y no con la veracidad de los hechos: refiere a la construcción de un *mundo posible*, (Alsina, 1976). El *mundo posible* es una verificación de un estado de cosas previsto por el espectador, en contraposición a la idea de representación en tanto espejo de la realidad o como pura invención del individuo o equipo de producción y supone una conciliación entre lo que se representa y lo que se conoce. Lo verosímil no es lo simplemente *similar* a su referente, sino que es *lo habitual*, lo que sucede la mayor parte de las veces (Metz, 1970).

El ejercicio central de lo cinematográfico es transformar una serie de convenciones narrativas, estilísticas y formales audiovisuales en un *verosímil cinematográfico histórico*. Así, la forma fílmica se posa sobre un tejido de convenciones compartidas, tanto por los espectadores como por los realizadores, un trasfondo discursivo y representacional que configura lo que se podría definir como un *sentido común audiovisual*:

tal vez debería admitirse la idea de que la cultura histórica colectiva serían (...) la resultante negociada entre determinadas propuestas derivadas de la historiografía académica y ciertos contenidos mediáticos, que circularían en el espacio social en forma de historia popular vulgarizada y condensada (Rueda & Chicharro, 2004, p. 62).

Si bien la producción de filmes de ficción sobre la historia nacional no ha sido capaz de construir líneas interpretativas que sustenten un discurso sólido sobre el pasado, de todas formas, se advierte la existencia de tres tipos de películas de conteni-

do histórico: las primeras, de carácter biográfico, que han proliferado en el último tiempo, aunque centradas especialmente en el desarrollo de la subjetividad de los personajes; otras, referidas a episodios particulares y en este caso se advierte que sobre muchos acontecimientos hay muy pocos filmes y que hay periodos o situaciones de la historia nacional, que no han tenido ningún tratamiento, como es el caso de la Guerra Civil de 1891, por ejemplo. Finalmente, las épocas pasadas han servido para construir un ambiente y un marco referencial al desarrollo narrativo de historias ficticias. Algunos de estos filmes han sido adaptaciones más o menos fieles de textos literarios o teatrales.

Una tendencia un tanto lateral es la producción de películas referidas a "su presente", que interpretan la realidad de su contexto histórico, muchas veces intentando incidir desde algún emplazamiento discursivo o ideológico y, quizás por eso mismo, pasado algún tiempo se convierten en testimonios documentales de una época, ayudando a entender los sentidos comunes imperantes en aquellas.

Dado lo anterior, es posible sostener que el cine nacional debiera analizarse en relación con la evolución del campo cultural, ya que en los distintos periodos y contextos se establecen articulaciones, competencias y relaciones diversas, con la prensa escrita (diarios y revistas), la radio, la televisión y, en el cambio de siglo actual, las redes digitales. Para entender las conexiones entre los sentidos comunes y las hegemonías de cada época y la ficción audiovisual y cinematográfica, no parece aconsejable el estudio aislado que convierte a cada film en un objeto de estudio autosuficiente.

5. Estrategias de la forma fílmica sobre la historia en el cine chileno

Nuestra intención ha sido identificar cómo las películas chilenas han construido sus discursos sobre el pasado en distintos momentos a partir de un análisis desde el presente. El análisis de las propias operaciones materiales de las películas nos permitió perfilar lo que hemos definido como tres *estrategias estéticas generales* que se han realizado cuando el cine chileno ha imaginado el pasado. Esta categorización no es excluyente, en una película pueden presentarse dos o tres estrategias combinadas:

5.1 El comentario contextual

El cine combina elementos históricos con elementos de los sentidos comunes imperantes en una época y sociedad para dotar de verosimilitud a sus relatos sobre un fenómeno actual. Así, un tema contingente es dotado de «densidad» histórica.

Un caso que analizaremos como ejemplo de esta estrategia es el filme *La tierra prometida*, dirigida por Miguel Littin en 1972. La cinta relata un hecho histórico que ocurrió en Chile a comienzos de los años '30, cuando «El traje cruzado» (Marcelo Gaete), uno de los tantos desplazados por la crisis del salitre en el norte del país, llega a Palmilla, una pobre zona agrícola del centro-sur del país, donde conoce a José Durán (Nelson Villagra), un campesino sin estudios pero con una conciencia social arraigada. «El traje cruzado» le cuenta que en la capital se ha desatado la revolución socialista encabezada por Marmaduke Grove y que, de ahora en adelante, la sociedad se organizará colectivamente y sin diferencias entre ricos y pobres. Cuando Durán convence a los campesinos sin tierra de la necesidad de «tomarse» la alcaldía de El Huique, un pueblo cercano, con la esperanza de propagar y asegurar la revolución socialista, el conflicto con los más poderosos del pueblo y de la hacienda se desata. Cuando, después de varios meses, llega la noticia de que la república socialista fue derrotada tras sólo doce días, el grupo de campesinos queda paralizado y un destacamento policial termina con su «utopía» igualitaria.

La cinta pone en escena un hecho histórico real: la intentona conducida por Marmaduke Grove, una breve aventura política en una década muy convulsa para el país, que vivió una sucesión de gobiernos efímeros, mientras se hacía frente a los estragos de la crisis económica mundial, que dio un golpe fatal a la industria salitrera, a la sazón la principal fuente de riqueza nacional. Este acontecimiento es leído, a inicios de los años setenta, como un hecho precursor del proceso socialista encabezado por el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular. En este sentido, muchos de los discursos del *film* son, por analogía, comentarios contingentes y contemporáneos al proceso político en el que se enmarca la realización de la película: la restitución de la soberanía popular, la colectivización de los medios de producción agrícolas e industriales, el deber político del pueblo respecto a encauzar

y protagonizar su propia historia, son elementos significativos de la construcción narrativa para interpelar al público de los setenta respecto de su propio presente, no para educarlos o instruirlos didácticamente acerca de un hecho pasado.

Una serie de referencias simbólicas en el filme dan cuenta de esta «destinación»: la alusión bíblica a la tierra prometida, las referencias a la revolución bolchevique de 1917 y a Sandino, la presencia tutelar de la Virgen María, objeto de devoción popular que encabeza y «protege» la marcha hacia Palmilla y El Huique. Incluso el fin del relato –el aniquilamiento de esta aventura popular colectiva– pareciera ser aleccionador a propósito de la travesía de la Unidad Popular y cómo esta podía culminar si se le da cancha a las fuerzas reaccionarias. El narrador, en *voz off*, se presenta como un testigo sobreviviente que cuenta las circunstancias de la historia después de cuarenta años, lo que acentúa el carácter contingente de la película. La musicalización de Luis Advis, que incluye temas musicales del conjunto Inti Illimani y Ángel Parra, refuerza la lectura contemporánea que se quiere hacer del hecho histórico.

El filme no pudo ser estrenado en Chile a causa del golpe militar que puso término al gobierno de Allende en 1973. La película fue concluida en Cuba, fue nominada a un premio especial del Festival de Cine de Moscú en el año siguiente y no se exhibió en Chile hasta 1991. Este derrotero terminó de anudar el lazo de la película con su presente inmediato, tornando su relato histórico en un comentario político sobre su actualidad.

Otro ejemplo en esta dirección dice relación con la Guerra del Pacífico como tema. Sobre ella hay solamente cinco largometrajes de ficción, a diferencia de lo que sucedió a lo largo del todo el siglo pasado y hasta la actualidad, con otros ámbitos del campo cultural como la industria editorial, la radio y la televisión, que generaron numerosas producciones sobre el tema en diversos lenguajes, géneros y formatos. Durante la época del cine silente se produjeron tres películas de ficción. La primera de ella fue *Todo por la patria o El jirón de la bandera* (1918). Pocos años después, en 1923 se estrenó *El odio nada engendra*. La tercera producción de este periodo fue *Bajo dos banderas* (1926). Las tres producciones se realizaron en un contexto cultural, en el que circulaban un conjunto de estrategias

discursivas que apuntaban a la construcción de un sentido común y un imaginario de país y sociedad, crecientemente marcado por la sensación de crisis y agotamiento del modelo de desarrollo basado en el salitre. Al decir de Rinke: "A través de la representación heroica de las épocas gloriosas del pasado, (...) se buscaba la creación de un mito fundador que no entrara demasiado en los confusos detalles de la realidad histórica" (Rinke, 2010, p.24).

Pasaron más de cuarenta años hasta que aparece una nueva producción nacional centrada temáticamente en la Guerra del Pacífico y lo hace en el particular contexto de la década de los años '60. Dirigida por Helvio Soto, *Caliche Sangriento* se estrenó en 1969. En su momento, la revista *Telecrán* resaltó la película señalando que "se convierte en una obra madura de un "cine de opinión", demostrando cómo la concreción y delimitación de un tema son más beneficiosos que la grandilocuente acumulación de ideas" (*Telecrán* en López, 1997, p.134). Rinke establece una mirada comparativa entre este film y los mencionados más atrás, producidos a comienzos del siglo:

La película muestra cómo en una situación así de extrema, la disciplina y las jerarquías se desvanecen y los hombres finalmente son arrasados por la muerte. De manera opuesta a la película "Todo por la Patria" de Mario, donde se glorifica la guerra por su supuesta capacidad de integración nacional, Helvio Soto muestra el sinsentido de la muerte en un proceso que los soldados ni siquiera alcanzan a comprender (Rinke, 2010, p.16-17).

Caliche Sangriento tuvo un impacto y connotación significativa, dado el contexto nacional en la fecha de su estreno, así como la reacción producida en sectores conservadores y militares, por lo que se consideró como un ataque contra las tradiciones nacionales (Cortínez & Engelbert, 2014; Horta, 2015). Cabe recalcar, más allá de las interpretaciones posibles acerca del contenido de la película, que *Caliche Sangriento* constituye un caso excepcional en el tratamiento de la Guerra del Pacífico y de la historia nacional en general, en cuanto a su repercusión en el espacio público, generando debates, posturas, declaraciones encendidas, entre otras.

5.2 El refuerzo hegemónico o contra-hegemónico

El cine legitima o desacredita distintas versiones del discurso histórico, con el fin de representar el presente desde intereses ideológicos o identitarios. De esta manera, el componente histórico de una película se integra o refuerza el imaginario de un colectivo social o generacional, o como contribución a una mitología política.

Como caso de estudio, y ejemplificando esta estrategia, está *El Húsar de la Muerte* (1925), de Pedro Sienna. En el filme, se muestran las aventuras de Manuel Rodríguez, quien reúne a los últimos patriotas, tras la restauración del gobierno monárquico en 1814, para enfrentar a las fuerzas realistas en un combate de guerrilla. Rodríguez logra siempre burlar a sus perseguidores, llegando a desestabilizarlos con el robo de documentos secretos en la casa del gobernador Marcó del Pont, cosa que desencadena una fuerte persecución del guerrillero, quien termina apresado. Sin embargo, gracias a sus fieles compañeros, entre ellos un niño llamado *el Guacho Pela'o*, logra escapar, viajando a Mendoza para entregar información estratégica a José de San Martín, que servirá para ganar las batallas que determinarán la independencia de la región.

En la sociedad chilena de la década del veinte, en la cual se produce y estrena el largometraje, se observa la constante manifestación de malestar y descontento en un grupo importante de la población. Por ello, sectores político-intelectuales llevan adelante distintos esfuerzos en pos de la cohesión social, uno de los cuales será el resurgimiento y uso del personaje de Manuel Rodríguez en el cine, presentado con una clara intención nacionalista, que evidencia propósitos homogeneizantes, que tienen como misión reunir al pueblo en torno a la mitología de un libertador popular, con el cual el público se pueda identificar. Lo anterior se complementa con el valor cinematográfico propio de la protoindustria de la época, en donde el factor *entretenimiento*, bajo ciertas normas propias del cine, en este caso en particular, los géneros cinematográficos del melodrama y la comedia, dictan pautas a las cuales los personajes y la historia se adscriben (Rinke, 2002). Son elementos que promueven la identificación cultural y emocional que permiten la transmisión e impresión de ideologías

e identidades ligadas a la cohesión nacional en los espectadores.

Otro ejemplo en esta perspectiva es *Allende en su laberinto*, de Miguel Littin (2014). Al respecto, proponemos que la representación de Allende en la película de Littin no recurre a una discursividad histórica (aunque pretenda “contar” la verdadera historia de las horas previas al golpe militar de 1973), sino que recoge elementos emotivos y morales que están diseminados en el sentido común posdictatorial instalado en Chile desde 1990. La película no representaría la historia de Allende, sino que revisitaría un mito en el que se reconocen, principalmente, la generación del propio Littin y buena parte de aquellos que construyeron su identidad política a partir del ciclo de la Unidad Popular (UP).

La razón para mitificar la figura de Allende y “sacarlo de la historia” estaría en el consenso político construido por los gobiernos de la Concertación desde fines de la década de los ochenta. En efecto, para la recuperación de una democracia pactada con la dictadura, que profundizó el modelo neoliberal de desarrollo asumiendo como costo una creciente y estructural desigualdad social y renegando del proyecto socialista de transformación social anterior (Moulian, 1997), Allende es una figura política molesta, a partir de la cual pueden cuestionarse fuertemente los consensos establecidos y, por tanto, que debía ser reducida con pequeños gestos apenas conmemorativos. Uno de los aspectos más interesantes de la mitificación de Allende es el divorcio entre su imagen y la representación del pueblo. En la medida en que el mito lo va presentando como un individuo digno y consecuente, pero solitario, como un mártir en La Moneda y no como integrante de un conglomerado político, como miembro de un partido, dueño de una personalidad y no de un destino. Allende ya no se vincula con un proceso político popular y, por tanto, su figura se reduce al espacio de la memoria de sus allegados o simpatizantes; memorias, al fin y al cabo, que no comparecen en el terreno de la política y la historia. Estas consideraciones, con distinto talante, no pasaron inadvertidas para la crítica cinematográfica. La película de Littin recibió bastante atención y los comentarios –salvo los referidos a su calidad cinematográfica– tendieron a ser similares. La crítica insiste varias veces en el mismo punto: la figura de Allende en el filme

está idealizada, separada de su contexto, es decir, “deshistorizada”.

La recepción crítica del filme es dispar respecto de sus méritos artísticos –algunos alaban las actuaciones o los elementos emocionales; otros execran los fallidos efectos digitales o los ripios del guion–, pero es coherente en señalar que la película no nos presenta los vericuetos y circunstancias de un Allende histórico. En su lugar, y en correspondencia con el imaginario social revisado, podríamos proponer que *Allende en su laberinto* construye una historia mítica de Allende y la UP, cuyo verosímil histórico se juega en su reconocimiento de los sentidos comunes construidos en torno al derrocado presidente desde septiembre de 1973 en adelante. De esta manera, estaríamos en presencia de la segunda de las estrategias de verosimilitud que el cine chileno de ficción despliega para abordar lo histórico, y que referimos más arriba: la estrategia del refuerzo hegemónico o contrahegemónico (nos inclinamos, para el caso, por el primero). *Allende en su laberinto* pondría en escena el entrelazamiento de narrativas y memorias que, tanto la generación de Littin como la de los gobiernos de la Concertación han administrado, y que tiene en su centro el mito de Allende como un individuo moral sacrificado por el golpe de Estado.

Decimos mito, porque la película es un relato antinómico, binario, sintético: ellos y nosotros, los justos y los traidores, los constitucionalistas y los golpistas. Es simplificador, porque no se pone en escena el proceso político social, pero sí se despliega un “habla” sobre ese proceso, de tal manera que la película ofrece una significación sobre el golpe de Estado y la muerte de Allende desde dicho imaginario mítico. Sin embargo, al no presentarse el conjunto de complejidades y circunstancias del contexto coyuntural, tal representación no constituiría una significación histórica. Allende, solitario en La Moneda, en tránsito a su autosacrificio, fuera de la historia y la política –otra característica del mito– es representado puramente como un mártir, no como un líder; como un ser humano digno, pero sin capacidad de dar forma a los procesos políticos; al fin, como un hombre solo, en el que la representación del pueblo comienza a desdibujarse.

La estrategia de representación utilizada en estas películas construye un verosímil histórico cuyo núcleo no son los personajes y acontecimientos

históricos, sino un mito: el mito postdictatorial de Salvador Allende como un mártir de la dignidad y la consecuencia moral. Esta construcción supone varias consecuencias, una de las cuales es la inexpugnabilidad de Allende como sujeto histórico. Su biografía política, con muchos puntos en común con las de otros políticos de su tiempo, su trayectoria ministerial y senatorial, su papel en las coyunturas políticas de las décadas de 1940 a 1970, el sentido y contexto de sus discursos e intervenciones públicas, queda opacado por el alcance *mítico* de sus últimas palabras en La Moneda. Sus circunstancias personales, los defectos de su personalidad, sus rasgos más mundanos, son transfigurados por el mito, que hace de él un "chileno de tomo y lomo", un amante, un "revolucionario de empanadas y vino tinto", más personaje que persona (Del Pozo, 2017).

5.3 La subordinación narrativa

En este tipo de películas el discurso histórico está subordinado al dispositivo cinematográfico por completo, disminuyendo de manera relevante la importancia del efecto de verosimilitud, cuyos «contenidos históricos» quedan también subordinados a los saberes sociales sobre lo propiamente cinematográfico.

Estos rasgos se muestran de forma privilegiada en *Tony Manero* (2008), de Pablo Larraín. La narración ambientada en Santiago de Chile en 1979, se centra en el retrato psicológico de Raúl Peralta, una suerte de asesino en serie de 52 años obsesionado con el personaje de Anthony T. Manero de la película *Saturday Night Fever* (1977), de John Badham. Raúl es parte de un pobre cuerpo de baile y su único objetivo es ganar un concurso televisivo de imitaciones en la televisión. Podríamos plantear que todo el tejido cinematográfico se organiza en un ejercicio de un *flâneur* urbano de la decadencia post-golpe de Estado.

Lo principal para Larraín es establecer un clima de violencia estructural, donde el actuar de Raúl expresaría cómo la dictadura se hizo carne en la sociedad civil. En su deriva asesina Raúl mata a una anciana para robarse una televisión, a un vendedor de chatarras para robarle unos ladrillos de vidrio y a dos trabajadores de una sala de cine para

robarse la copia de la película de Badham. Todos estos asesinatos están asociados a una serie de intercambios económicos que Raúl establece para mejorar su *performance* como Anthony Manero. El espacio social en la película es de decadencia y vacuidad, Santiago se muestra vacío y cuando aparecen personas son sobrevivientes amorales, residuos, restos. El errar de Raúl va describiendo un espacio existencialmente opresor, donde los espacios son oscuros, mal iluminados, sucios, los lugares habitacionales son viejos, las personas mal nutridas, donde cualquiera que resista a la dictadura es asesinado.

Todo esto está al servicio de una reflexión sobre lo cinematográfico. Larraín, por ejemplo, utilizó al presentador original del programa televisivo para auto-representarse, ambientó con los mismos decorados y estudios de TVN: un ejercicio de anacronismo audiovisual que rompería supuestamente el hechizo de la ficción, una irrupción de la materialidad de la realidad que fisuraría el tejido narrativo-ficticio para construir un estado de ambigüedad de lo posible: eso pudo haber ocurrido. Pero, a su vez, refuerza la dimensión ficticia de lo cinematográfico, este solapamiento del presente con el pasado sólo puede ocurrir en el mundo de las imágenes.

En *Tony Manero* la dictadura es una atmósfera, un paisaje emocional-simbólico naturalizado, es esa ciénaga dada a la contemplación, aunque lo que se contemple es el terror. Es una mirada que no provoca fisuras o grietas en el tejido representacional del relato histórico, porque no entrega ningún elemento para comprender cómo se ha llegado a esto. La experimentación cinematográfica no está abocada a generar nuevos mapas de lo visible y lo decible a propósito de la dictadura: es una experimentación que no tiene por objeto la significación del pasado.

6. Conclusiones

Como hemos reiterado, el cine chileno carece de un volumen productivo que sustente el desarrollo de un género histórico y, que existan algunas películas que permitan ser interrogadas por la relación entre cine e historia no supone, en sí, la configuración de un género. Si bien durante la época del cine silente cabe la excusa de una cantidad

relativamente pequeña de filmes históricos; en otros períodos como los años cuarenta, esta presencia es casi nula y el esfuerzo se concentra en el problema entonces urgente de elaborar discursivamente una identidad nacional, que conjugara fenómenos como la acelerada migración campocidad o la constitución de un sujeto popular urbano en el proceso modernizador industrializador. En los años sesenta, asimismo, el esfuerzo discursivo del llamado *Nuevo cine chileno* también se concentró en lo presente, en términos de jugar un rol en los procesos de cambio social estructural.

Tampoco ocurre con las películas sobre la dictadura (1973-1990), por ejemplo intentando un símil al *Ostalgie film* alemán sobre el pasado reciente de la RDA. Aún cuando hay una profusión de películas sobre el tema, hay una ponderación excesiva del presentismo estético, asociado a estrategias discursivas de "refuerzo hegemónico o contrahegemónico", de ciertos discursos que organizan el devenir del presente; para nombrar algunos ejemplos: *Machuca* (2004), de Andrés Wood, o la trilogía sobre la dictadura de Pablo Larraín. Resulta evidente, después de las aportaciones de Rosenstone (1997) de que toda respuesta a una pregunta sobre el pasado tiene una densidad de presente, pero también tiene una vocación de pasado que, de alguna forma, intenta dar cuenta del *ojo de la época* (Baxandall, 2000). En el cine chileno, eso se ve re-

sumido en una serie de referencias objetuales y del acervo cultural mediático.

Este presentismo se constituye en la imposibilidad estructural de un ejercicio nostálgico. La nostalgia se sostiene en el reclamo emocional de algo perdido que nunca se podrá recuperar y, en el contexto del capitalismo tardío, la nostalgia ha sido una de las formas estéticas de hacer historia por fuera de la historiografía. El presentismo cultural al que ha estado abocada la producción chilena tiene sus raíces en la violencia estructural del Golpe Militar, donde el presente fue sacudido por la fuerza obtusa del acontecimiento histórico-epistémico. Esta quebradura imposibilita recordar y pensar en las formas que antecedieron al Golpe. Esta profunda fractura imposibilita reclamar la pérdida, porque ese objeto ha sido clausurado a la vista, a la memoria y los sentidos. Las prácticas de la memoria chilenas son sobre los olvidados de los efectos devastadores del acontecimiento y no de eso que estaba antes, del pasado en cualquiera de sus formas. Ese mismo efecto acontece en la actualidad y se desprende de las producciones cinematográficas y audiovisuales en general. Por ello, cualquier evento del pasado es también una excusa para el "comentario contextual" sobre el presente. Por ello, en la ausencia plena de una estética de la nostalgia se escapa la posibilidad de configurar un género cinematográfico histórico.

6. Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Baxandall, M. (2000). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burke, P. (2003). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Caparrós, J. M. (2007). Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción. *Quaderns de cine*, (1): 25-35.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Cortínez, V. & Engelbert, M. (2014). *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Del Alcázar, J. (2013). *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Santiago: DIBAM-Universidad de Valencia.
- Del Pozo, J. (2017). *Allende: cómo su historia ha sido relatada*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Ferró, M. (2008). *El cine, Una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Gauthier, G. (2008). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Gennette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gramsci, A. (1975). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Hall, S. (1998). Representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas. En *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Comp. Curran, J., et al. Barcelona: Paidós (23-61).
- Horta, L. (2015). La historiografía marxista llevada al cine: Caliche sangriento como fuente documental. En *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*. Salinas, C. & Stange, H. (eds). Santiago: Universitaria (81-98).
- Jäger, S. (2003). Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En *Métodos de análisis crítico del discurso*. Wodak, R. & Meyer, M. (comps.) Barcelona: Gedisa (61-100).
- López, J. (1997). *Películas chilenas*. Santiago: Ediciones Rumbos.
- Metz, C. (1970). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (17-30).
- Monterde, E., Selva, M. & Solá, A. (2002). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.
- Montero, J. & Paz, M. A. (2013). Historia audiovisual para una sociedad audiovisual. *Historia crítica*, (49): 159-183.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones.
- Rinke, S. (2010). Historia y nación en el cine chileno del siglo XX. En *Nacionalismos e identidad en Chile, siglo XX*. Cid, G.; San Francisco, A. (eds.) Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario (3-24).

Rinke, S. (2002) *Cultura de Masas: Reforma y Nacionalismo en Chile. 1910-1931*. Santiago de Chile: DIBAM.

Rodrigo-Alsina, Miquel (1976). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós.

Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

Rueda, J. C. & Chicharro, M. del M. (2004). La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos*, (11-12): 427-450.

Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para historia del mañana*. México: FCE.

Taylor, C. (2006). *Imaginario social moderno*. Buenos Aires-Barcelona-Ciudad de México: Paidós.

Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Wittgenstein, L. (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

- Sobre los autores/a

Claudio Salinas es licenciado en historia, periodista, magíster en Comunicación Política y Doctor en Estudios Latinoamericanos de la U. de Chile. Académico del Instituto de la Comunicación (ICEI) de la Universidad de Chile. Ha escrito numerosos artículos relacionados con el cine y la historia, además de libros sobre el tema como *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno* (Universitaria, 2017) y *La modernidad sucia. Melodrama y experiencia en el cine argentino y colombiano de fin de siglo* (Ceibo, 2015).

Hans Stange es periodista y doctor (C) en Filosofía mención Estética. Ha escrito varios artículos y libros relacionados con el cine de ficción y documental, la crítica y la historia de Chile. Su último libro en relación con los cruces entre historia y cine es *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno* (Universitaria, 2017). Este último texto en coautoría con Claudio Salinas.

Eduardo Santa Cruz es profesor titular de la Universidad de Chile. Ha escrito numerosos artículos y libros relacionados con la historia del periodismo y la relación entre cultura de masas y cultura popular.

Carolina Kuhlman es realizadora en cine y televisión y socióloga de la Universidad de Chile. Ha escrito algunos artículos relacionados con el cine, la crítica y sus vinculaciones con la historia de Chile.

- ¿Como citar?

Salinas, C., Stange, H., Santa Cruz, E. & Kuhlman, C. (2019). La historia en el cine de ficción chileno: estrategias de producción de un sentido común audiovisual. *Comunicación y Medios*, (39), 160-173.