

Ficción y transformaciones de la memoria histórica en NO de Pablo Larraín*

Fiction and transformations of historical memory in NO by Pablo Larraín

Rocío Silva Moreno

Universidad de Chile, Santiago, Chile
rocio.silva.m@gmail.com

Resumen

Este artículo expone parte de los resultados del análisis de la película *NO* (2012), de Pablo Larraín, en su incorporación al régimen de memoria de la dictadura a 40 años del golpe de Estado en Chile, tras ser convertida en serie de televisión. Se analizó, desde una perspectiva discursiva y culturalista, la construcción narrativa efectuada por la ficción y qué comporta su incorporación a ese régimen de memoria, posicionado como relato hegemónico de la transición a la democracia. El análisis aborda cómo la ficción produce, visibiliza y oculta distintas dimensiones del proceso histórico, concluyendo que la producción redistribuye el conflicto político y las subjetividades implicadas en él, incidiendo de manera diferencial la construcción de memorias sobre la dictadura, al establecer la utilización del lenguaje del marketing como principal responsable del triunfo del NO.

Palabras clave: Dispositivo discursivo, ficción histórica, medios de comunicación masiva, hegemonía, memoria.

Abstract

This article exposes part of the results of the analysis of the film NO (2012), by Pablo Larraín, in his incorporation to the memory regime of the dictatorship 40 years after the coup d'état in Chile, after being converted into a television series. Starting from the base that commemorative discourses organize our perception of the past in function of the present, and considering the weight that the mass media have today in those processes, it was analyzed, from a discursive and culturalist perspective, the construction narrative made by fiction and what implies its incorporation into that memory regime, positioned as a hegemonic narrative of the transition to democracy. The analysis consider how fiction produces, visibilizes and conceals different dimensions of the historical process, concluding that the production redistributes the political conflict and the subjectivities implied in it, influencing differentially the construction of memories about the dictatorship, by establishing the use of the marketing language as the main responsible for the success of the NO in the plebiscite.

Keywords: Discursive dispositive, historical fiction, mass media, hegemony, memory, transition to democracy in Chile.

*El artículo expone parte de los resultados de una investigación de tesis de magíster, financiada por el proyecto Fondecyt N°1160050 "Imágenes de la memoria: lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile".

1. Introducción

Los discursos audiovisuales se han convertido en nuestro principal modo de comunicarnos y hablar sobre nuestro mundo. Por eso hoy sabemos mucho más sobre él a partir de lo que se ve en cine, televisión e internet que por medio de la enseñanza formal, toda vez que una gran cantidad de este tipo de producciones se han volcado a construir su relato, organizando su sentido.

En Chile, la dictadura cívico-militar liderada por Augusto Pinochet (1973-1990) se ha convertido en uno de los periodos más tratados por estas producciones, tanto por sus aspectos traumáticos como por su vinculación con conflictos actuales y sus numerosas aristas pendientes, sujeto aún a importantes resignificaciones y controversias. Pero además, su proliferación ha resultado favorecida por el potencial del periodo para ser tratado en clave dramática y/o de suspenso, de acuerdo a las lógicas de funcionamiento del mercado audiovisual en Chile.

La película *NO* (2012), dirigida por Pablo Larraín, cuyo análisis abordamos en este artículo, realizó una propuesta significativamente distinta de lo que se venía diciendo en los discursos audiovisuales masivos sobre el periodo, tanto por su perspectiva como por abordar directamente un momento muy poco visitado por los discursos de su tipo, como es el plebiscito de 1988, punto de partida de la *transición a la democracia* en Chile (García, 2006; Otano, 1995; Waldman, 2014).

La producción puede ser considerada como una ficción histórica, en la que se *recrea* el proceso de elaboración de la franja del *NO*, a través de un publicista involucrado en la campaña. La versión fílmica fue convertida en una miniserie de cuatro capítulos e incorporada al régimen de memoria televisivo del periodo, al ser emitida con ocasión del cumplimiento de los 40 años desde el golpe de Estado (TVN, 2014), y luego, en octubre de 2018 (Canal 13, 2018), a 30 años desde el plebiscito.

Desde una perspectiva discursiva (Foucault, 1969, 1970, 1977) y culturalista (Hall, 1973; Williams, 1977) los discursos construyen nuestra realidad, organizando nuestra percepción, como la retícula comprensiva que ordena nuestro habitar en el mundo. Así, juegan un rol clave en la formación de

identidades, la caracterización de las relaciones sociales, y en la construcción de los “sentidos comunes” que otorgan estabilidad al sistema de significaciones dominante (Massey, 2013).

Las ficciones históricas audiovisuales producen cierto tipo de *saber* sobre el pasado (Antezana & Cabalin, 2017), mostrándose especialmente capaces de proveer nuevos sentidos de alcance masivo, que ven amplificada su influencia cuando son incorporados a un régimen de memoria mediático e institucionalizado.

El presente trabajo expone parte de los resultados de una investigación más extensa, de carácter exploratorio e inductivo, en la que se realizó un análisis sobre cómo la narrativa formulada por *NO* explica los acontecimientos relacionados con el fin de la dictadura de Pinochet, y luego, sobre cómo este relato se integró al régimen de memoria sobre la dictadura a 40 años del golpe de Estado en Chile, explorando las consecuencias políticas de sus construcciones de sentido y su posicionamiento.

Del análisis se sostiene que la producción logra establecerse como narración hegemónica sobre el periodo, tanto a través de sus estrategias de verosimilitud como a través de su validación institucional, posicionando una construcción de implicancias políticas complejas. Pues si bien es crítica respecto de los relatos más estabilizados de la postdictadura, redistribuye el conflicto de un modo en que resulta funcional al modelo imperante.

2. Marco Teórico

Retomando la noción desde Foucault (1977), Agamben se refirió a los dispositivos como “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (2007, p. 257).

El lenguaje mismo puede ser comprendido como un dispositivo, quizás el más antiguo de todos (Agamben, 2007). Uno que desde tiempos inmemoriales y sobre la base del establecimiento de ciertas relaciones y reglas, y de la acumulación y

sobreposición de saberes ordenados por criterios de verdad, ha distribuido nuestras relaciones con otros y la producción de nuevos discursos, identificando elementos a partir de posiciones diferenciales.

Las narraciones han permitido a las comunidades humanas conferir orden a su existencia, en sí misma inaprehensible, atravesada por múltiples factores, irreductibles a las limitaciones del razonamiento y lenguaje humano. En particular, los discursos sobre el pasado han cumplido con el rol de otorgar sentido a los acontecimientos, experiencias y conflictos que han dado forma al presente tanto colectivo como individual, a partir de categorías socioculturales asidas en los mismos discursos con las que el pasado se interpreta y transmite (Baer, 2010; Jelin, 2001).

Los discursos consideran sólo ciertos elementos y formulaciones sobre los hechos para crear el relato, disponen marcos, actores, sucesiones, causalidades y responsabilidades a través del hilo único de una narración, pero a partir de mares de acontecimientos singulares, superpuestos y discontinuos. Y así, dirigen la atención y enfatizan en una lectura que suele aparecer como si fuera un relato completo sobre ese mundo, aunque no necesariamente lo pretenda. De ahí la importancia que tienen en nuestras sociedades los discursos conmemorativos, toda vez que éstos funcionan como dispositivos que reiteran pero también actualizan nuestro saber sobre el pasado, en donde se disputa su sentido y relevancia (Baer, 2010).

En este sentido, es posible plantear que los discursos sobre el pasado circulan y se organizan de acuerdo *regímenes de memoria* (Ohanian, 2012), constituidos por cúmulos de relatos sobre el pasado, que pueden ser considerados como el resultado de relaciones de poder sedimentadas en saberes, sujetos a continuas reactualizaciones, en donde siempre tiene lugar una disputa por el modo de comprender los acontecimientos, por la legitimidad de las narraciones, y donde continuamente se reconfiguran relaciones entre los elementos de lo narrado y entre los distintos discursos que los componen. Y así, dan lugar a un entramado complejo de prácticas de memoria que se entrecruzan permanentemente, de manera más o menos estructurada y/o conflictiva, en espacios institucionales, alternativos o proscritos, según lo que se va modificando aquello que consideramos como me-

moria hegemónica (Ohanian, 2012).

Esto implica que el saber sobre el pasado no es determinante por el esclarecimiento de una verdad extradiscursiva, sino por cómo cada construcción discursiva la produce, amparada en ciertos criterios históricos de verdad, que obedecen a intereses y relaciones de fuerzas (Foucault, 1970), pudiendo ser utilizada como un capital político capaz de proporcionar rendimientos dependiendo del momento, la situación y el lugar estratégico del discurso en ella.

Estos regímenes de memoria no se encuentran al margen de los procesos de mediatización contemporáneos, cuyos discursos e imágenes han redistribuido nuestros regímenes de visibilidad y enunciación, y nuestros modos de relacionarnos. Procesos en que los discursos audiovisuales se han convertido en el elemento clave de las sociedades "postliterarias", en donde pese a que cada vez más gente puede leer, ya casi nadie lo hace (Rosenstone, 2013). Se trata de discursos que no sólo hablan de lo común, sino que lo muestran, disponiendo visualmente su pasado, su presente y sus posibilidades futuras; su camino y los modos de desenvolvernos en él (Salinas & Stange, 2011). En construcciones atravesadas por intenciones significativas, pero también, como todo discurso, por otros que le preceden y lo hace posible, con los que se relaciona, dialoga y traspone (Foucault, 1969; Deleuze, 1985).

Los medios de comunicación masiva hoy juegan un papel clave en la producción de estos discursos y en la configuración de los regímenes de memoria, toda vez que se han convertido en los principales agentes involucrados en la difusión de sentidos e imaginarios colectivos, de la realidad y del pasado. Sentidos e imaginarios que no son simplemente inoculados, pero siguen siendo la principal fuente y recurso dispuesto para su apropiación. De este modo, si bien son relatos que no trabajan al nivel de una memoria "oficial", sí lo hacen sobre una base institucional, a partir de intereses propios y políticas de Estado, orientadas al fomento de ciertas temáticas y puntos de vista considerados relevantes frente a relaciones complejas de poder entre agentes políticos, económicos, sociales y culturales.

Son discursos que ostentan un poder desconocido para la historiografía, pues presentan un mundo en imágenes *vivas*, capaces de convocar empatías que

inciden en la percepción de esa historia (Rosenstone, 2013). Pero además, aparecen dotados de gran legitimidad y reconocimiento, en la medida en que se les atribuye contribuir a la educación y al “patrimonio cultural”, de una manera entretenida y cercana (Arancibia, 2006).

Esta cuestión constituye una de las mayores complejidades en nuestra relación con estas producciones, en tanto persiste la creencia de que, mientras la historiografía construiría un discurso reflexivo sobre el pasado, el audiovisual, tanto de corte documental como histórico-ficcional, podría reflejar la verdad de los hechos *tal como acontecieron* (Salinas & Stange, 2017). La inmediatez de las imágenes puede suscitar que, eventualmente, estas producciones sean leídas como ventanas transparentes hacia el pasado, haciéndose invisible el hecho de que son discursos sujetos a las posibilidades de las construcciones discursivas, y que, por tanto, la puesta en escena, la narración y el montaje son sólo otro modo de formular conjuntos significantes sobre el hilo único de las secuencias.

En este plano, el “contrato de comunicación” (Charaudeau & Maingueneau, 2005) al que suscriban los discursos resulta crucial, en tanto éste regula su estatuto de verdad dependiendo de si se trata de un género de realidad o de ficción. División que suele aparecer estable y bien definida, pero que más bien oblitera la imposibilidad de los discursos de decir una verdad desnuda sobre las cosas, esto es, la condición ficcional de todo discurso, más allá de cualquier apariencia verosímil.

Los géneros híbridos, como las ficciones históricas, aparecen como la excepción ocasional a esta distribución, cuando más bien lo que hacen es explotar límites de por sí difusos y transversales a toda producción discursiva. Pues sostienen un estatuto ficcional que les permite emanciparse de cualquier rigor historiográfico, mientras el calificativo histórico insiste en otorgarles algún valor de verdad, pero que permanece indistinguible, fácilmente amplifiable, y sin que quede evidencia en el discurso lo que éste le hace al pasado que *re-crea*, cómo, más que copiarlo, lo suplanta y produce materialmente, con una persistencia que tanto visibiliza como oculta ese pasado.

3. Metodología

Este trabajo expone parte de los resultados de una investigación más extensa, en la que se realizó, primero, un análisis de la narrativa propuesta por la película *NO*, y luego, de esta propuesta en tanto discurso socialmente situado, puesto en circulación a 40 años del golpe de Estado en Chile, incorporado al régimen de memorias mediáticas de la dictadura como serie de televisión emitida en los años 2014 y 2018.

Para ello se desarrolló un abordaje inductivo, alineado con el marco teórico, empleando herramientas conceptuales tomadas de los Estudios Culturales (Williams, 1977; Hall, 1973) y de la propuesta de análisis de discursos de Foucault (1969, 1970), para analizar la construcción narrativa en su contexto, como acontecimiento discursivo, pero también en su remanencia, en el proceso en que tomó lugar como discurso de memoria del fin de la dictadura.

En un primer momento se describió y analizó el modo en que los distintos elementos de la película articularon una narrativa sobre la producción de la campaña del NO y sobre cómo se produjo el plebiscito de 1988. Se construyó una ficha de análisis por secuencia, donde se consignaron aspectos como la puesta en escena, los personajes, sus acciones, relaciones y diálogos, el sonido y el montaje; con el fin de identificar lo que visibiliza y sostiene la narración: cómo enmarca el proceso, sus nudos más relevantes, cómo articula las posiciones y prácticas diferenciales de los personajes, cómo distribuye el conflicto en su arco dramático y cómo ese conjunto justifica un desenlace, en el que quedan asignadas las causalidades y responsabilidades establecidas por la narración, relativas a su relato interno pero también al proceso histórico al que alude, en relación con el que se justifica y al que otorga un sentido, inscribiéndose en el conjunto de relatos que hablan sobre ese pasado y a la vez sobre nuestro presente. Todo ello considerando, además, las disposiciones técnicas utilizadas para ello en el film y que se hacen visibles en él, en particular, aquellas que permiten construir el verosímil del audiovisual y que permiten que éste sea leído como una ficción, pero que remite a un periodo histórico singular.

Luego se analizó el periplo seguido por la película desde su producción hasta convertirse en un discurso validado en el entorno nacional e interna-

cional, incorporado al conjunto de discursos mediáticos de memoria sobre la dictadura, tras ser convertida en serie de televisión emitida para los 40 años del golpe de Estado y, después, para los 30 años desde el plebiscito. Se consideraron las distintas fuerzas que incidieron en ello, y cómo esto determinó el lugar que tomó el discurso y las lecturas que han podido hacerse sobre él, inscrito en esa red mayor de prácticas de memoria; atendiendo las potencialidades políticas de este tipo de audiovisuales cuando se convierten en relatos hegemónicos sobre el pasado.

4. Análisis

4.1. Un contexto problemático

NO llegó a visibilizar un momento clave para la historia reciente de Chile, al poner por primera vez en pantalla una ficción sobre el plebiscito de 1988, realizada como una suerte de *making off* de la campaña del NO.

Su estreno tuvo lugar tras un año de intensas movilizaciones estudiantiles, en las que la consigna por el *fin al lucro* en la educación cuestionó directamente un aspecto central del modelo instaurado por Pinochet y profundizado por la Concertación de Partidos que se instaló en el Ejecutivo tras el plebiscito; coalición para entonces significativamente desgastada tras perder las elecciones presidenciales del año 2009, frente al candidato de derecha Sebastián Piñera.

Las movilizaciones irrumpieron después de 20 años en los que el debate en relación con la dictadura había estado dominado por la necesidad de los gobiernos de Concertación de estabilizar un relato conciliatorio sobre el periodo, basado en el rechazo formal pero impune a los delitos de lesa humanidad perpetrados por la dictadura, y en el reconocimiento del modelo político y económico impuesto, por el que estos crímenes fueron cometidos (Waldman, 2014).

Este modo de comprender el periodo, antes censurado, se fue consolidando como discursividad hegemónica desde la institucionalidad gubernamental, pero también desde los medios de comunicación masiva, en los que, con matices y sobre

todo en los últimos años, distintas discursividades habían hecho hincapié en la condena a las violaciones a los Derechos Humanos, pero sin problematizar otros aspectos de la dictadura y su legado. En una perspectiva reforzada, además, de manera indirecta, por las prácticas cotidianas de estos agentes, que continuamente insisten en la prevalencia del modelo neoliberal como una realidad no problematizable más allá de los excesos que la amenazan y que reducen los cuestionamientos a un problema moral.

En este contexto, *NO* se sumó al cortejo de discursos que han abordado la dictadura y de ese modo, le han dado forma como proceso histórico medianamente inteligible para nuestro presente. Llegó a relacionarse con ellos y a tomar un lugar entre ellos, reconociéndolos, tensionándolos y desplazándolos. En este sentido, la película llegó a proponer un desenlace para los múltiples discursos proferidos hasta entonces, centrados en los horrores de la dictadura. Desenlace que para Santa Cruz (2017) funciona como cierre del “mito de origen” de nuestra actualidad, inaugurada con el golpe de Estado y que constituye nuestro propio “mito doméstico de la catástrofe”, con el que se trastocaron nuestros modos de comprensión de la realidad, marcando nuestra entrada a la “modernidad diferida” inaugurada con Auschwitz, en que se produjo la racionalización del horror y con ello, el paradigma del progreso técnico acabó de separarse de la justificación humanista, para subordinarse al mandato único del capitalismo global.

Su propuesta operó un desplazamiento complejo, pues no sólo dio un cierre a ese relato mítico muchas veces recommenzado por otros, sino que lo hizo distanciándose de las lecturas más estabilizadas sobre el periodo: negándose, por un lado, a realizar una apología de la bondades de la dictadura (como muchos esperaron sucediera en razón de la filiación de su director)¹, tanto como a insistir en un relato redentor de la democracia “en la medida de lo posible”, como señalara alguna vez el por entonces Presidente Aylwin. Pero también desestimando una construcción fundada en el engrandecimiento de la lucha social del pueblo en la realización de su destino histórico, al estilo del Nuevo Cine Chileno de los años 60 y 70 (Santa Cruz, 2017). Se trata, por tanto, de una propuesta significativamente distinta, cuyos planteamientos, como veremos, no resultan fácilmente asignables

a una tradición discursiva anterior, y que aun así logró abrirse camino hasta transformarse en una discursividad hegemónica sobre el fin de la dictadura.

4.2. Una ficción histórica

Si bien la producción usó, como otras ficciones históricas, el recurso a una puesta en escena de época y a material de archivo televisivo, destacó también por otras estrategias menos comunes, como la utilización de cámaras de fines de los años ochenta para grabar la ficción, y por la incorporación de sujetos históricos reales encarnándose a sí mismos dentro de la narración; todas maniobras que permitieron a la producción insertarse un modo sumamente verosímil a la vez que novedoso entre el conjunto de relatos sobre la dictadura. Así, la producción crea su propia versión de este *making off* de las campañas del plebiscito, casi como si se tratara de un documental, generando un efecto de "anacronismo visual" (Richard, 2014), que transforma lo que hace visible la ficción.

La construcción es organizada alrededor de René Saavedra, un personaje de ficción, publicista, hijo de exiliados², involucrado en la campaña NO, cuyo protagonismo inaugura la cadena de desplazamientos operados por la producción.

Lejos del carácter entronizado del héroe de izquierda que ha dominado en las representaciones de la postdictadura, René no sostiene ninguna de las cualidades que éstos han ostentado, como la valentía y el arrojo, careciendo de todo tipo de virtudes al margen de las profesionales, apareciendo como un personaje completamente ensimismado. No es un líder del proceso histórico en que está inserto ni está movido por algún posicionamiento ideológico, aun cuando se desenvuelve en un entorno sumamente polarizado. No obstante, a diferencia de otros protagonistas de Larraín de su "trilogía de la dictadura"³, René sí se involucra en el proceso, aunque lo hace guiado por sus propias obsesiones individuales, atravesadas por circunstancias históricas que lo exceden y funcionan como un medio ambiente natural que permanece inexplicado, naturalizado (Santa Cruz, 2017).

Pese a que es la votación entre el SÍ y el NO la que

organiza la trama, la narración desplaza este antagonismo básico, como había sido estabilizado por otras producciones de la postdictadura, según el cual buenos y malos resultaban fácilmente identificables. Aquí todas las oposiciones se trastocan, apareciendo una singular gama de grises que no sólo desarticula esta construcción binaria tendiendo a la ambigüedad y a la homologación, sino que resitúa el espacio del conflicto político, emplazándonos en una arista poco explorada en la discursividad masiva, en la que además, se incorporan vetas de ironía y humor negro, por lo general ajenas a este tipo de producciones.

La construcción realizada se aleja de los estereotipos comúnmente puestos en escena, dando lugar a personajes no sólo moralmente más complejos, sino que, además, abiertos en silencios que evitan cualquier clausura de sentido. No obstante, el constructo circunscribe bien los límites dentro de los cuales se dirime la acción y el conflicto, empujando hacia los márgenes a las figuras que habían sido centrales para la construcción de sentido hegemónica durante la postdictadura.

Por un lado, los agentes de la dictadura, que otros relatos han sido perfilados como el villano perfecto, han sido reemplazados aquí por Lucho Guzmán -el jefe de René en la agencia de publicidad que participa también en el SÍ-, y por El Ministro a cargo de la campaña. Ambos encarnan a una derecha pinochetista caricaturesca y banalizada, no sin embargo sino más bien insulsa hasta en sus amenazas, inocente, y cuyo rol en el relato acaban siendo las escenas de humor, como si aparecieran sólo con el fin de acentuar el ingenio del protagonista. Por el otro, el personaje de Verónica, ex pareja de René, vital para el relato en tanto permite formular la crítica al plebiscito, aparece representando a una izquierda más radical, pero aquí completamente aislada e inmovilizada, reducida al ámbito de lo privado, a la intimidad y sobre todo a la cabeza de René, carente de lazos sociales y al margen de cualquier injerencia en el proceso político.

Esta distribución operada por el relato reenfoca rápidamente el problema y la acción, dejando en juego principalmente lo que ocurre al interior de la franja del NO, más algunas torpes intervenciones del SÍ. René y Fernando disputan el camino que debe seguir la campaña, en la difícil tarea de concitar a los convencidos pero incrédulos del plebis-

cito, pero también a los atemorizados, indecisos, cansados de la polarización política, de quienes dependía la elección. El conflicto principal queda situado así en la disyuntiva respecto de cuál es la mejor estrategia para la victoria, antes de cualquier proyecto político.

La operación pone de relevo la *comunicación política* en tanto práctica estratégica de la política contemporánea donde, si Fernando aparece como el promotor de un lenguaje anquilosado, centrado en la visibilización de los crímenes de la dictadura, y ocupando un rol que en otra producción podría haber sido el protagonista; René es el portador de las nuevas estrategias importadas al *marketing* político desde la publicidad en tanto lenguaje de mercado, propio del modelo instaurado por Pinochet, enfocado en la capitalización del deseo del votante-consumidor.

La producción hace visible cómo la perspectiva publicitaria que finalmente logra imponerse sería la responsable del triunfo del NO, al subordinar la denuncia de Fernando a lo que *funciona* en el consumo de productos políticos, enfatizando cómo es precisamente ese cálculo y gestión de los efectos de la franja televisiva lo que la vuelve decisiva. Subraya así la convergencia entre René y Guzmán -el NO y el Sí-, quienes de pronto tienen mucho más en común que lo que los diferencia. Pues más allá de que estén en bandos opuestos, comparten el mismo saber. Por eso, no se trata de un enfrentamiento de clases, como Guzmán se lo hace notar a un René tan "acomodado" como el resto de los protagonistas, sino de una rivalidad personal-profesional. La elección entre el Sí y el NO, más que una deliberación sustancial, es la elección entre dos marcas de un mismo producto, una más vistosa que la otra, pero entre las que, en el fondo, no hay gran discrepancia más allá de un régimen de imágenes que se muestra como pura forma sin contenido, más o menos eficiente a la hora de lograr el efecto deseado.

Lo que hace ver la ficción es un conflicto circunscrito a la burguesía, afín o contraria a la dictadura⁴. Y en el caso de esta última, una que jamás sufre la ferocidad del régimen, y que si bien quiere deshacerse de él -y recuperar con ello posiciones políticas perdidas-, no tiene reparos en jugar bajo sus reglas, aceptando sus transformaciones, que incluso está dispuesta a perpetuar.

Con esta construcción, elementos incorporados por la ficción para dar verosimilitud al relato, como los clips de las verdaderas franjas del Sí y del NO, adquieren nuevas significaciones, conminadas a decir algo distinto de lo dicho en su primera enunciación. En efecto, la puesta en escena de las campañas recupera una serie de visibilidades y enunciados ya conocidos, asociados a la épica del NO como principal capital simbólico, aquí desplazado y puesto al servicio de la ficción, de modo tal que el NO ya no aparece como una promesa en alguna medida franca pero incumplida, sino de lleno como una herramienta del *marketing* de la oposición institucional a la Dictadura, amargamente útil.

La película ciertamente posiciona una perspectiva distinta. No obstante, esta resulta finamente disimulada por la operación de anacronismo visual que sostiene en parte la verosimilitud del relato, haciéndonos perder sensiblemente la perspectiva temporal (Richard, 2014) bajo esa apariencia documental, que parece mostrar la verdad desnuda del NO. El efecto es reforzado singularmente por los sujetos históricos incorporados que se encarnan a sí mismos en la trama, asistiendo a repetir escenas ya conocidas de su pasado, con las que se superponen. Sin embargo, al hacerlo *sin el maquillaje* que podría rejuvenecerlos y restituirles su inocencia, se logra un efecto contradictorio: como si, pese a la pérdida de perspectiva ocasionada por su presencia y por las imágenes disfrazadas, los años que la producción decidió no ocultar pusieran nuevamente en evidencia irremisible esa distancia, que los pone a reafirmar sus decisiones pasadas aun sabiendo que la promesa no fue cumplida.

Así, la presencia de estos personajes sostiene una operación doble. Pues si bien evidencia la distancia temporal, persiste en ocultar la perspectiva de la ficción, presente pero oculta tras ellos, validada por ellos. Pues en ningún caso se trata de una mera imitación de la visualidad y los acontecimientos del pasado, condenado a repetirse idéntico y naturalizado, como señalara Richard (2014), sino de la voluntad explícita de soslayar ese punto de vista bajo la apariencia de una imitación que, como un simulacro realizado por sus mismos protagonistas, tiende a suplantar a un original completamente extraviado.

4.3. La remanencia del discurso

Con ocasión del estreno de la película, los realizadores hicieron énfasis en dos lecturas. Según la primera, su acento tuvo por objeto efectuar una crítica a la transición e ilustrar cómo el triunfo del NO significó también el triunfo del modelo de Pinochet; lectura a partir de la cual la producción logró una positiva acogida, por ejemplo, entre los líderes del movimiento estudiantil del año 2011 (Mardones, 2012). No obstante, dependiendo de la situación, los realizadores hicieron también el énfasis en la genialidad de la campaña y en su importancia para el triunfo, lo que permitió que la producción también recibiera el respaldo de varios de los ex-presidentes de la República de esa transición, que vieron en la película el relato de una batalla y de un triunfo de gran importancia para el país, del que ellos se hicieron cargo (Charpentier, 2012).

En este sentido, parte del éxito de la película se vincula con una sensibilidad ya posicionada en el espacio social, con la que viejos y nuevos actores políticos han tenido que arreglar cuentas: desde la crítica, en el caso de los nuevos, surgidos desde el movimiento estudiantil; desde el reconocimiento de esa crítica para posibilitar su revalidación, en el caso de la Concertación de la Transición; pero también desde la derecha, dividida entre hacerse cargo de su pasado dictatorial y negarlo para obtener los réditos de aparecer como demócrata mientras sigue obteniendo los beneficios de las transformaciones neoliberales operadas por la fuerza.

Pero la sensibilidad de la producción no se circunscribió sólo al ámbito nacional, pues tomó un tema por el que Chile es ampliamente conocido en el extranjero, y que fue capaz de suscitar el interés del mercado cinematográfico. Lo anterior habla de una estrategia de producción y puesta en circulación que pone en práctica un saber sobre la comunicación y lo político, al mismo tiempo que lo escenifica, y que dice relación, esta vez, con una sensibilidad hacia lo que *funciona* en el mercado del cine. Con una propuesta novedosa, sobre un tema que convoca tanto en Chile como en el extranjero, pero lo suficientemente ambigua como para sintonizar con distintos actores en conflicto en el espacio local. Una propuesta que, como señaláramos, en tanto cierre doméstico de ese “mito de origen” de entrada al mundo contemporáneo, muestra su vocación universal, esta vez como ale-

goría de la transformación de lo político con el triunfo neoliberal global.

Las distinciones internacionales, coronadas por la nominación de la película a los premios Oscar, favoreció su reconocimiento en Chile⁵, siendo re- puesta en cines y recibiendo fondos concursables del Estado para que fuera convertida en serie de televisión. Fue emitida poco después del cumplimiento de los 40 años desde el golpe de Estado, y retransmitida en el año 2018, a 30 años del plebiscito; transformándose el principal recurso audiovisual sobre este momento histórico en la actualidad. Así, aun cuando el discurso mantuvo su identidad en su “versión extendida”, modificó su estatuto enunciativo a través de su institucionalización, que lo signó no sólo como la referencia al periodo más masiva y accesible sobre todo para las nuevas generaciones marcadas por el audiovisual, sino que como una referencia respalda por los sujetos históricos reales que la sostienen, por los reconocimientos recibidos, y por su investidura como discurso de memoria⁶.

5. Conclusiones

Ningún discurso puede suturar una verdad total acerca del devenir temporal que concierne a las construcciones históricas, toda vez que no existe coincidencia ontológica que la soporte, sino sólo dispositivos de producción de verdad, de *efectos de verdad*, que conciernen al plano discursivo. En él, las ficciones históricas audiovisuales cuentan con una gran capacidad de construir verdad y memoria cultural, en tanto proveen un *saber* actualizado sobre el pasado, y por el tipo de acercamiento que sostienen a través de las imágenes y la narrativa, a partir de las cuales pueden confundirse fácilmente con sus referentes, sobre todo ante la ausencia de otras perspectivas que maticen propuestas discursivas hegemónicas.

En el caso de *NO*, sus trabajadas estrategias de verosimilitud tienden a obliterar y naturalizar su perspectiva, validada por los sujetos históricos reales que acuden como personajes a ella, pero además, por su incorporación al régimen de memoria, gracias a su sensibilidad frente al mercado y al clima social contemporáneo en el que se abrió paso.

El énfasis en la campaña publicitaria que posiciona la película y la serie no sólo presenta una metáfora de lo realizado por los gobiernos de la Concertación, sino que tiende a naturalizar, de un modo menos evidente, la relación de causalidad que explica los acontecimientos relacionados con el fin de la dictadura.

El relato ocluye la multiplicidad de otros factores involucrados en dichos acontecimientos, aquí disminuidos u omitidos, entre otros, las protestas populares, el fracaso de las estrategias de lucha armada, la labor de denuncia de las organizaciones de DD.HH., la desesperación de muchos por la muerte de amigos y familiares, las presiones internacionales, las sanciones económicas, y el hecho de que el itinerario institucional de la transición ya había sido diseñado por la dictadura.

El énfasis que posiciona *NO*, es que de hecho se debió a esa estrategia publicitaria. Y así, establece una causalidad verosímil, que aparece como ya dada, pero que no por eso es de suyo obvia ni necesariamente cierta, sobre todo respecto de la relevancia que se le otorga. Al mismo tiempo, implícitamente, la ficción sitúa al votante del *NO* que responde positivamente a la campaña como el motivo por el cual debe realizarse el viraje de la estrategia hacia el lenguaje de mercado, en tanto es él quien se ha vuelto sensible a esa lógica de consumo, explicando la rotura de los vínculos sociales y la proscripción de un proyecto político anticapitalista operada por la dictadura como simple cansancio de la polarización política y caída al espectáculo y al consumo.

Con ello, la película y serie señalan a su público al menos dos cosas: primero, que dicha lógica de mercado nos transformó a todos, por mucho que ello haya tenido consecuencias indeseables; y segundo, que en el escenario actual, las condiciones de posibilidad de la democracia y del éxito en la disputa política están circunscritas a estas estrategias de mercado que, como la Concertación en su momento, es preciso saber ocupar oportunamente⁷.

En este sentido, la subjetivación que propone *NO* a su público como relato de memoria resulta funcional y complementaria de la destrucción de esos vínculos, prolongando la lectura de Tironi (1988) según la cual el descontento social durante la

dictadura respondía al acceso desigual a los privilegios de la modernización llevada a cabo por el régimen y no a un rechazo al sistema económico impuesto. Por supuesto, no se trata de exigir a este tipo de producciones que se hagan cargo de contar una verdad historiográfica sobre estos procesos. No obstante, es innegable que lo que hacen es siempre político y tiene un impacto, sobre todo al transformarse en un recurso para aprender y saber sobre la historia, y en la medida en que la ficción histórica se superpone al recuerdo de un momento, y en ese sentido lo produce, independientemente de que de ello no se pueda deducir ningún efecto generalizado.

Resulta delicado pues, con el paso del tiempo, lo relevante no será tanto a qué se debió efectivamente el triunfo real del *NO*, sino a qué se atribuye dicho triunfo en los discursos que han construido ese pasado. Y entre ellos, aquellos que alcancen mayor masividad, validez y verosimilitud tendrán ventaja a la hora de imponerse sobre otros, sin que quede en evidencia en el discurso lo que éste le hace al pasado, como lo enmarca, lo releva o lo inventa. Después de todo, los medios de comunicación masivos pueden tener un gran impacto en la construcción de "memoria popular", toda vez que "no se muestra a la gente lo que fue, sino lo que es necesario que recuerde que fue" (Foucault en Bonitzer et. al., 1974, p. 102), lo que implica la colonización de las memorias populares, culturales e intergeneracionales, y puede tener importantes alcances en relación con una dimensión biopolítica de las construcciones de memoria.

Notas

1 Larraín es hijo de una de las más importantes figuras de la derecha conservadora postdictadura, actual ministro de Justicia y Derechos Humanos del segundo gobierno de Piñera, Hernán Larraín; y de la empresaria miembro de una de las familias más ricas del país, Magdalena Matte.

2 Esto casi carece de relevancia para la trama, salvo como justificación del actor escogido, el mexicano Gael García Bernal, pues no sabemos nada sobre ese pasado del protagonista, quien no muestra vínculos con el exilio ni con lo que ello pudiera significar para una vida.

3 Distintos autores, entre ellos José Miguel Santa Cruz (2017) se han referido al conjunto de las películas de

Larraín *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) y *NO* (2012) como “la trilogía de la dictadura” del director. Como señala José Miguel Santa Cruz (2017) siguiendo a Tzvi Tal, se trata de construcciones marcadas por una transformación radical del imaginario asociado a la Unidad Popular y la intervención de los modelos culturales norteamericanos, en donde tiene lugar una tendencia a la focalización en derivas individuales, y más específicamente, en “personajes perversos”, moralmente corruptos, “que simbolizan la identificación con la estructuración simbólica del mundo neoliberal” (Tal, 2012; citado en Santa Cruz, 2017, p. 168).

4 Al respecto, es significativo que el único personaje popular de la ficción, Carmen, la nana del hijo de René, también resulta circunscrita a lo privado, y además, como adepta al Sí.

5 Es singular cómo en Chile el reconocimiento internacional facilita la validación de discursos que sin ese reconocimiento podrían haber permanecido en un espacio más marginal, como ocurrió, por ejemplo, con *Una mujer fantástica* (2017), de Sebastián Lelio, y también producida por Fábula.

6 En este punto, pierde relevancia la reflexión realizada por Larraín en relación con la construcción de memoria: “Algo que siempre ha estado en pugna en mí es esta idea que hay en Chile de cosmetizar el pasado, de idealizarlo, de meterlo dentro de una cristalería y que eso esté orgánicamente estructurado en una memoria. Y yo siento que la memoria, en general, es mucho más desordenada y caótica, y que los recuerdos se van organizando a partir de cómo uno quiere que sea el presente. O cómo uno quiere que se recuerde eso” (Chernin, 2013). Aun cuando la intención autoral pueda haber buscado la desestructuración de la memoria dictatorial, ello no impide que el discurso adquiera ese estatuto cuando la institucionalización de la memoria favorece la fijación, al menos parcial, de los sentidos, y especialmente, de aquello que la producción releva sobre el proceso histórico.

7 De ello, es ilustrativa la dedicatoria de Gael García al movimiento estudiantil del año 2011 en el marco del preestreno de la película, por su posicionamiento mediático a nivel mundial (Mardones, 2012; Nazarala, 2012).

Referencias

- Antezana, L. & Cabalin, C. (2017). “El precio del consenso. La dictadura en la ficción televisiva chilena de la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* No. 136, 2017- 2018 (pp. 249-262).
- Arancibia, J. (2006). *Comunicación Política*. Santiago: Editorial Arcis.
- Baer, A. (2010). “La memoria social. Breve guía para perplejos”. *Memoria - Política - Justicia. En diálogo con Reyes Mate* (pp. 131-148). Madrid: Trotta.
- Bonitzer, P.; Daney, S; Toubiana, S.(1974). “Antirretrato. Entrevista a Michel Foucault”. *Cahiers du Cinema*, No. 251-252. En Maniglier, P. & Zabunyan, D. *Foucault va al cine*. (p. 101-106). Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Charpentier, D. (30 de julio de 2012). Expresidentes de la república asisten a avant premiere de película *NO*. *Biobío Chile*. [En línea] <http://www.biobiochile.cl/noticias/2012/07/30/ex-presidentes-de-la-republica-asisten-a-avant-premiere-de-pelicula-no.shtml> [Consulta: 1 de abril de 2018].
- Chernin, A. (20 de enero de 2013). Entendiendo a Pablo Larraín. *La Tercera*, Chile. [En línea] <http://www.latercera.com/noticia/entendiendo-a-pablo-larrain/>. [Consulta: 10 de enero de 2018].
- Deleuze, G. (1985). *El saber: Curso sobre Foucault. Tomo I*. Buenos Aires: Cactus., 2013.

- Deleuze, G. (1989). "¿Qué es un dispositivo?" *Contribución a la guerra en curso* (pp. 7-25). Madrid: Errata Naturae Editores, 2012.
- Fajardo, M. (9 de marzo de 2018). "La fantástica 'fábula' de los hermanos Larraín". *El Mostrador*, Chile. [En línea] <http://www.elmostrador.cl/cultura/2018/03/09/la-fabula-de-los-hermanos-fantasticos/> [Consulta: el 10 de marzo de 2018].
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. México, D.F.: Siglo XXI Ediciones, 2010
- Foucault, M. (1970). *El Orden del Discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 2011.
- Foucault, M. (1977). "El juego de Michel Foucault". *Saber y verdad* (pp. 127-162). Madrid: Ediciones La Piqueta, 1991.
- Hall, S. (1973). "Codificación y descodificación en el discurso televisivo". *Cuadernos de Información y Comunicación*, 2004, No. 9, 210-236.
- Jelin, E. (2001). "¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?" *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Larraín, P. (2012). *NO*. Fábula Films.
- Maldonado, M. (30 de julio de 2012). "Gael García Bernal y elenco de NO participaron en visionado junto a la Confech". *Cooperativa*. [En línea] http://www.cooperativa.cl/gael-garcia-bernal-y-elenco-de-no-participaron-en-visionado-junto-a-la-confech/prontus_nots/2012-07-30/000034.html [Consulta: 1 de abril de 2018].
- Mardones, C. (30 de julio de 2012.). "Gael García llega a Chile y se reúne con Vallejo y Jackson para ver película NO". *Biobío Chile*. [En línea] <http://www.biobiochile.cl/noticias/2012/07/30/gael-garcia-llega-a-chile-y-se-reune-con-vallejo-y-jackson-para-ver-pelicula-no.shtml> [Consulta: 1 de abril de 2018].
- Massey, D. (2013). "El lenguaje de la economía". *El ABC del neoliberalismo* (pp. 27-49). Viña del Mar: Asociación Communes, 2016.
- Ohanian, B. (2012). "Dispositivo de gobierno, memoria y subjetividad. Un abordaje posible". *Aletheia*, V. 2, N°4. Buenos Aires.
- Richard, N. (2014). "Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora". *La Fuga*, 16. [En línea] <http://2016.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>. [Consulta: 11 de enero de 2018].
- Rosenstone, R. (2013). *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Santiago: Ediciones Universidad FinisTerra.
- Salinas, C. & Stange, H. (2011). "Políticas en imágenes: Una revisión del documental *Venceremos*". *Política y comunicación: democracia y elecciones en América Latina* (pp. 319 – 338). Lima: Departamento Académico de Comunicaciones. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Salinas, C. & Stange, H. (Eds.). (2017). *La mirada obediente. La historia nacional en el cine chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Tironi, E. (1988). *Los silencios de la revolución. Chile: La otra cara de la modernización*. Santiago: Editorial La Puerta Abierta.
- Williams, R. (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Barcelona: Editorial Península, 1980.

Waldman, G. (2014). "A cuarenta años del golpe militar en Chile. Reflexiones en torno a conmemoraciones y memorias". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Autónoma de México, Nueva Época, año LIX, núm. 221, mayo-agosto 2014, 243-266.

- Sobre la autora

Rocío Silva Moreno es Licenciada en Comunicación Social, Periodista y Magíster en Comunicación Política de la Universidad de Chile. Trabaja como asistente de investigación y en actividades de docencia, en temas relacionados con el estudio y análisis interdisciplinar de discursos mediáticos, en sus dimensiones políticas y culturales.

- ¿Como citar?

Silva Moreno, R. (2019). Ficción y transformaciones de la memoria histórica en *NO* de Pablo Larraín. *Comunicación y Medios*, (39), 174-185.