

Apuntes para la discusión de la relación cine-historia en la cinematografía chilena de ficción*

Notes towards a Discussion about the Relation between Film and History in Chilean Fiction Cinema

CLAUDIO SALINAS

HANS STANGE

EDUARDO SANTA CRUZ A.***

* Este proyecto fue aprobado en el Concurso del Fondo Innovación en Investigación Disciplinaria, financiado por la Iniciativa Bicentenario para la Revitalización de las Artes, las Humanidades, las Ciencias Sociales y la Comunicación, patrocinada por la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación.

** Instituto de Comunicación e Imagen, de la Universidad de Chile. gnacio Carrera Pinto 1045, Ñuñoa, Santiago. E-mail: hstangemarcus@yahoo.es, claudiorsm@yahoo.com, eduardosantacruz@gmail.com

Resumen

El artículo presenta las primeras problematizaciones del proyecto *La historia en el cine chileno de ficción*. Se identifican tres líneas de trabajo principales acerca de la reflexión sobre las relaciones entre cine e historia: 1. El estudio de las representaciones filmicas sobre hechos históricos; 2. Los usos didácticos del cine para la enseñanza de la historia; y 3. La validez del material fílmico como fuente para la investigación histórica. Estas líneas inscriben los principales problemas que ha de abordar el investigador: ¿Son el discurso fílmico y el histórico comparables entre sí? ¿Cómo conforman sus verosímiles sobre lo real? ¿Se implican mutuamente en sus usos sociales? Nuestro proyecto tratará estos problemas a través de un análisis que vincule los discursos de las películas seleccionadas con las discursos sociales sobre los hechos históricos vigentes en nuestro país.

Palabras clave: cine chileno, Chile, historia, discurso social.

Abstract

The paper presents the first set of problems provided by project *The History within the Chilean Fiction Film*. Three main guidelines have been identified on literature about the relationship between film and history: 1. The study on film representations of historical facts, 2. The pedagogical uses of film to teach history, and 3. The validity of film as a source for historical research. These lines inscribed the main problems to be addressed by any researcher: Are both the film and historical discourse comparable to each other? How they

make a plausible shape of real? Do they imply each other in their social practices? Our project will solve these issues through an analysis linking the discourses of the films considered with the current social discourses on Chilean historical facts.

Key words: Chilean cinema, Chile, history, social discourse.

Introducción

El presente texto se inscribe al interior del marco establecido por el proyecto de investigación titulado *La historia en el cine chileno de ficción*, a desarrollarse entre los años 2014-15 y que tiene por objetivo central caracterizar los modos en que el cine chileno de ficción usa los discursos históricos en la construcción de sus propias narrativas sobre lo real. En esa dirección, pretende describir las formas y recursos en que el discurso histórico es incorporado a la elaboración de las propias estrategias de verosimilitud que supone la producción de un filme, así como sus cualidades narrativas y estéticas. De la misma manera, la investigación intentará reconstruir la imagen del pasado que generan las producciones cinematográficas chilenas de ficción y establecer de qué modo se relaciona aquella con el contexto socio-político en que se enmarcan dichas producciones.

El desarrollo de esta investigación requiere enfrentar teórica y metodológicamente la cuestión de la relación entre cine e historia y el presente texto pretende constituirse en un primer producto, abordando esa compleja problemática con el propósito de establecer los límites fundamentales del campo en discusión, así como los principales enfoques y autores

al respecto y, no menos importante, dejar sentada una reflexión metodológica acerca de los caminos a recorrer y las diligencias a realizar para intentar dar cuenta de la relación planteada.

II. Cine e Historia en la cinematografía nacional

Pareciera no ser muy casual el hecho de que el primer filme chileno de ficción llevara por nombre *Manuel Rodríguez*, que como se sabe se realizó y exhibió en 1910.¹ Como señala Rinke (2010), en el periodo del cine mudo fue una práctica común llevar a la pantalla contenidos de la historia nacional, inaugurando una preocupación que se ha hecho permanente hasta la actualidad y que coloca la lectura del pasado al interior de una propuesta discursiva mayor, que dice relación con la búsqueda de respuestas a la interrogante sobre la identidad nacional. En ese sentido, el cine se ubica junto a otras producciones de la industria cultural nacional, como la música, la danza y el baile, el teatro y la literatura, entre otros.

Si bien la relación cine e historia se ha dado recurrentemente en la producción cinematográfica local, es poco el conocimiento preciso que tenemos de ella. Es reconocido el papel que el cine documental ha cumplido en representar una suerte de *historia no oficial*, sobre todo en relación a la historia reciente, sin embargo, no se ha avanzado mucho más en la

¹ Dirigida por Adolfo Urzúa Rozas era un film de dos rollos, que fue estrenado el 10 y 11 de septiembre de 1910 en el Teatro Variedades, de Santiago, con ocasión de la celebración del Centenario de la Independencia, exhibiéndose un rollo cada día. Actuaron en ella, entre otros, Nicanor de la Sotta, Francisco Ramírez y Filomena Flores (Muñoz y Burotto 1998: 17).

dirección de sistematizar esas relaciones (vid. Vega 2006; Corro *et al.* 2007). Las implicaciones identitarias de la historia nacional, su importancia al concurrir a la creación de lo común y su poder de legitimación y explicación del orden social contemporáneo son un asunto ya bien conocido, a nivel universal, pero sus usos en el cine chileno son aún una materia poco investigada, aunque en los últimos tiempos han aparecido trabajos que explicitan el valor del cine como medio de producción de imaginarios identitarios y vínculos sociales (Rinke 2010; Villarroel 2005). Solamente hay un texto de reciente aparición que se refiere directamente a la relación que estamos planteando (Del Alcázar 2013).

De este modo, la convergencia entre ambos campos se vuelve naturalmente un espacio de interés para la investigación y para interrogarse acerca de qué manera y en qué sentido los cineastas se han interesado en representar la historia nacional o local y cómo caracterizar y explicar los discursos que se han construido en el cine chileno en una perspectiva historiográfica.

Si nos detenemos en el cine chileno de ficción y revisamos su producción centenaria, podemos observar que en el periodo del cine mudo (1910-1934), en el que se produjeron 78 largometrajes, no menos de una docena de ellos tenían como contenido temático episodios de la historia nacional, destacando los referidos a la figura de Manuel Rodríguez, que suman tres y de los que *El Húsar de la Muerte*, de 1925, es el que más éxito tuvo en su época y que más trascendió en el tiempo.² Asimismo, hay otros referidos a la

Guerra del Pacífico, como *Todo por la patria*,³ al pueblo mapuche, como *La agonía de Arauco*⁴ o a la adaptación de antiguos y famosos textos literarios que permitían dar cuenta de una época determinada, como *Martín Rivas*.⁵

Curiosamente, en la época de los años 40 -donde hay un repunte cuantitativamente importante en la producción de largometrajes provenientes de directores independientes o del esfuerzo estatal desarrollado a partir de la creación de Chile Films, por parte de la Corfo- disminuye notoriamente hasta hacerse casi inexistente la presencia de filmes del tipo antes señalado, mientras que la mayor parte de esa producción se desplazó a la vertiente antes descrita, relacionada con la producción de discursos identitarios, a partir del vínculo campo/ciudad, y basada en una matriz conservadora (Santa Cruz y Santa Cruz 2005).

² Con la dirección, guión y actuación protagónica de Pedro Sienna fue estrenada el 24 de Noviembre de 1925 en los cines Septiembre, Esmeralda, Brasil y O'Higgins, de Santiago y, según versiones de prensa, en su primer mes de exhibición habría convocado 110 mil espectadores. Junto a Sienna, actuaron

Dolores Anziani, Clara Werther y Hugo Silva, entre otros. La cámara estuvo a cargo de Gustavo Bussenius y tenía ocho rollos, es decir, alrededor de dos horas de duración (Muñoz y Burotto 1998: 60).

³ Este filme, también conocido con el nombre de *El Jirón de la Bandera*, fue dirigido por el matrimonio Arturo y María Padín, y estrenado el 3 de Mayo de 1918 en los teatros Colón y Alhambra, de Valparaíso. En esta cinta actuaron María Padín, Raquel Guller, María Quezada, Pedro Sienna, Nicanor de la Sotta, Nemesio Martínez y Luis Romero y fue producida por Hans Frey y Cía. Su temática estaba centrada en la Guerra del Pacífico y actuaron en ella cerca de dos mil extras proporcionados por el Ejército (Muñoz y Burotto 1998: 21).

⁴ Esta cinta también llevó el nombre de *El olvido de los muertos*. Fue dirigida por Gabriela Bussenius y estrenada el 26 de abril de 1917 en los teatros Unión Central y Alhambra de Santiago. Fue producida por Chile Films Co. y en ella actuaron Alfredo Torricelli, Olga Donoso, Rosita Reynés y Francisco Carrasco (Muñoz y Burotto 1998: 19).

⁵ Dirigida por Carlos Borcosque fue estrenada el 16 de junio de 1925, de manera simultánea en el Cine Brasil, de Santiago y en el Septiembre, de Valparaíso, con gran éxito de público. Producida por los Estudios Cinematográficos Borcosque, en este filme actuaron Jorge Infante, Silvia Villalaz, Rafael Larson y Juan Cerecer, entre otros, (Muñoz y Burotto 1998: 56).

En cambio, desde los años 60 en adelante, los filmes de contenido histórico han estado siempre presentes aunque no hayan sido muy numerosos, desde *Caliche sangriento*⁶ o *La Araucana*,⁷ hasta *Sub Terra*⁸ o *Machuca*,⁹ pasando por *Julio comienza en Julio*.¹⁰ Dicho de otra forma, contamos con suficiente material para intentar el análisis de los modos con que el cine chileno de ficción usa los discursos históricos para la elaboración de determinadas estrategias de verosimilitud cinematográfica, así como para identificar las cualidades narrativas y estéticas de los discursos históricos presentes en dichas producciones y, con ello, construir

⁶ Con el guión y dirección de Helvio Soto fue estrenada el 27 de octubre de 1969 en los cines Central, Real, Nilo, Normandíe, Oriente, Bandera, California, Gran Avenida, El Golf, Florida y San Diego, de Santiago, generando polémica pública su mirada crítica sobre la Guerra del Pacífico. En ella actuaron Héctor Duvauchelle, Jaime Vadell, Jorge Guerra, Jorge Yañez, Patricia Guzmán, Arnaldo Berríos, entre otros (Muñoz y Burotto 1998: 150).

⁷ Coproducción italo-hispano-chilena, dirigida por Julio Coll y estrenada el 2 de agosto de 1971 en los cines Astor, Pacífico, Alessandri, Las Condes y Gran Avenida de Santiago. En ella actuaron los italianos Elsa Martinelli, Venantino Venantini; los españoles Manuel Otero, Víctor Alcázar, Antonio Ferrándiz y los chilenos Elena Moreno, Armando Fenoglio, entre otros (Muñoz y Burotto 1998: 157).

⁸ Dirigida por Marcelo Ferrari fue estrenada en Chile el 2 de octubre de 2003, mientras que un año después debutaría en los cines internacionales. En ella actuaron, entre otros, Francisco Reyes, Paulina Gálvez, Héctor Noguera, Alejandro Trejo, Consuelo Hozapfel y Ernesto Malbrán.

⁹ Dirigida por Andrés Wood fue estrenada en cines nacionales el 5 de agosto de 2004. En ella actuaron, entre otros, Manuela Martelli, Ernesto Malbrán, Aline Kuppenheim y los jóvenes actores Ariel Mateluna y Matías Quer. Su historia transcurre en el complejo periodo de la Unidad Popular y la posterior instalación de la dictadura militar encabezada por Augusto Pinochet, tiempo en el que se desarrolla la difícil e imposible relación de dos niños de distintas clases sociales en un colegio acomodado del barrio alta de Santiago de Chile.

¹⁰ Dirigida por Silvio Caiozzi fue estrenada el 3 de mayo de 1979 en los cines Central, Oriente y Continental, de Santiago. En ella actuaron Rafael Benavente, Luis Alarcón, Shlomit Baytelman, Tennyson Ferrada, Ana González, Delfina Guzmán, Gloria Munchmeyer, José Manuel Salcedo, Nissim Sharim, Jaime Vadell, Jorge Yañez, entre otros actores consagrados, junto a los cuales asumió uno de los roles protagónicos el actor aficionado Felipe Rabat (Muñoz y Burotto, 1998: 165).

una cierta lectura e interpretación sobre el pasado destinadas a configurar unos sentidos comunes colectivos.

Dicha perspectiva de investigación, al interior de la que se inscribe el presente texto, obliga a plantearse la discusión teórica y bibliográfica acerca de la relación cine e historia, así como sobre la perspectiva metodológica para abordarla, cuestiones a las que nos dedicaremos en las siguientes páginas.

III. Discurso histórico y discurso cinematográfico: una relación compleja

La relación entre discurso histórico y discurso cinematográfico es un asunto que ha merecido, en las décadas recientes, bastante reflexión (Sorlin 1985; Rosenstone 1997; Burke 2005; Ferró 2008; White 2010); no obstante, la mayoría de estos trabajos constatan que no es sencillo -y, quizás, hasta sería imposible- delimitar claramente las fronteras y relaciones que se forman entre ambos campos discursivos. Muchas son las razones para esta dificultad: en primer lugar, el desconocimiento que los especialistas en historia tienen de los lenguajes audiovisuales y su tendencia a tratar los filmes del mismo modo con que abordan las fuentes documentales escritas. Como señala Hayden White: “Demasiado a menudo, los historiadores tratan a los datos fotográficos, cinemáticos y de video como si pudieran ser leídos de la misma manera que un documento escrito” (2010: 218). En esa misma dirección, Sorlin afirma que:

Los historiadores saben hoy –no desde hace mucho tiempo, ni han agotado las consecuencias de este cambio de perspectiva- que no abordan una sociedad ajena o lejana, tal como es, sino

tal como se dice. Los textos no son tajadas de la vida; son discursos contruidos según reglas estrictas, cuya no observancia haría pasar lo escrito de la condición de texto a la condición de sucesión de palabras sin destinatario. Las secuencias audiovisuales parecerían escapar de los límites que se han puesto a los textos, puesto que cualquier serie de imágenes podría constituir un film y producir un efecto. Sin embargo, esto no ocurre así en la práctica (1985: 250).

Esta constatación que, de algún modo, equipara el texto audiovisual con el texto escrito, al menos en tanto fuente documental, lo lleva a agregar una afirmación que resulta central: “(...) los filmes no son simples repertorios de lo visible. En el marco relativamente estrecho que es el de las perspectivas de expresión y de comunicación en cierta época, intervienen permanentemente modificaciones, desplazamientos, reevaluaciones” (Sorlin 1985: 251).

Sobre esta perspectiva, Krieger y Tranchini destacan que “la idea que empieza a imponerse en ese sentido es que los textos audiovisuales expresan a la sociedad y lo hacen tanto a partir de la anécdota que cuentan, como de las formas elegidas para hacerlo, es decir de los conjuntos y las articulaciones de signos que conforman cada texto” (2009: 3). Para reafirmar lo anterior, las autoras recurren también al aporte del citado Rosenstone, sobre el que afirman:

(...) su mayor contribución es la de entender el cine histórico como un relato donde se construye la Historia, donde se agitan las mismas problemáticas que en derredor de cualquier discurso histórico. Rosenstone afirma que el cine no refleja la historia sino que la crea, no refleja la realidad sino que la construye en base a los criterios de la sociedad que produce una determinada cinematografía, por lo que las películas deben ser analizadas en relación al contexto histórico en el que surgen (Krieger y Tranchini 2009: 3).

En ese mismo sentido, el citado White afirma que cuando se “usan” las imágenes se debe entender que estamos ante un discurso con “derecho propio, mediante el cual podríamos ser capaces de decir algo diferente de lo que podemos decir en la forma verbal” (2010: 218), agregando más adelante que las “secuencias de tomas y el uso del montaje o primeros planos pueden ser hechos para predicar tan efectivamente como las frases, las oraciones, o secuencias de oraciones en el discurso hablado o escrito” (2010: 222).

En segundo lugar, el reclamo constante por la ausencia de veracidad en que incurrirían los cineastas al representar hechos históricos supondría, precisamente, que la función del cine es transmitir estos hechos “*tal y como ocurrieron*”, asunto que, desde las principales teorías sobre la representación cinematográfica, parece del todo impertinente e inadecuado. Metz, por solo mencionar un autor entre muchos otros, nos recuerda que el verosímil cinematográfico guarda más relación con ciertas convenciones de género y estrategias retóricas que con una pretensión científica de objetividad (1970: 17 y ss).

Por último, podría argumentarse que los usos del tiempo histórico y de la realidad histórica son tan diametralmente diferentes que pareciera no existir comparación entre las representaciones que un cineasta y un historiador hacen de un hecho (Ferro 2008). Y, sin embargo, más allá de las diferentes bases epistemológicas y propósitos discursivos, ambos campos se entrecruzan en su interés por dotar de sentido ciertos acontecimientos con los que se interpreta no solo la realidad pasada sino, y por sobre todo, el tiempo presente. Incluso podríamos pensar que, gracias a su menor apego a la fisonomía

de los acontecimientos, el cine se encuentra en una posición de privilegio para *narrarlos* y *significarlos*, al punto que ya varios historiadores deben reconocer que nuestras imágenes comunes acerca del pasado dependen, en mayor medida, de los filmes emitidos en televisión antes que de la historiografía enseñada en las escuelas (vid. White 2010; Ferro 2008 y 1997; Rinke 2010). Al decir de Caparrós:

(...) que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época. Además, las películas pueden ser un buen medio didáctico para enseñar la historia contemporánea (2007: 25).

Sin embargo, en la base de esta problemática está planteada la discusión acerca de la naturaleza especular o representacional de la imagen. En ese sentido, debemos comenzar reconociendo el hecho de que la noción de discurso es, evidentemente, compleja y su definición admite múltiples entradas y diversas conceptualizaciones, según el enfoque disciplinario. Por una parte, podemos comprender discurso como la producción de sentidos socialmente construidos y legitimados mediante prácticas institucionales y políticas. Es el caso del “discurso de género”, el “discurso científico”, el “discurso judicial”, el discurso “histórico”, etc. Estos cuerpos discursivos forman representaciones que contribuyen a la producción de imágenes y concepciones de mundo, a la vez que implican prácticas sociales mediante las cuales se disputa por la hegemonía y el sentido de esas mismas producciones de lo real.

Por otra parte, la noción de discurso puede referir a los modos y medios de representación

de la realidad que se constituyen en objetos de uso y consumo cultural. Tales discursos tienen el carácter de *mediaciones* entre los hechos sociales y otros discursos e imaginarios sociales, a guisa de *intertextos* o como expresión formal de relaciones sociales no necesariamente institucionalizadas pero que siempre se enmarcan en un orden social determinado. Así, por ejemplo, ocurre con el “discurso literario”, el “discurso cinematográfico”, el “discurso televisivo”, “el discurso fotográfico”, etc.

Stuart Hall señala que los “sistemas discursivos de representación” son “aquellos sistemas de significado a través de los cuales representamos el mundo ante nosotros mismos y ante los demás” (1998: 45). Foucault, por otra parte, enfatiza la dimensión pragmática y productiva de la formación de discursos, señalando claramente que estas no son solo “reflejos” o “explicaciones” de lo real, sino estrategias y medios para disputarla: “(...) 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” (1992: 12).

Como vemos, las nociones de discurso y representación, sin ser equivalentes, se entremezclan bajo la idea general de producir unas *imágenes del mundo* cuyas funciones son reproducirlo, explicarlo, transformarlo, en una palabra, dotarlo de sentido. De esta manera, Hall distingue al menos tres aproximaciones diferentes a la categoría “representación” según su propósito discursivo:

(...) las aproximaciones reflectiva, intencional y constructorista de la representación. ¿Será que el lenguaje simplemente refleja un sentido que ya existe afuera en el mundo de los objetos, la gente y los eventos (reflectiva)? ¿O el lenguaje expresa

sólo lo que el hablante o escritor o pintor quiere decir, su sentido intencional personal (intencional)? ¿O el sentido es construido en y mediante el lenguaje (construccionista)? (2010: 445).

Autores como Régis Debray (1994) y Roger Chartier (1992) señalan que la representación opera como una *reproducción* de lo real -noción emparentada con la clásica acepción estética de la representación artística como *imitación* de la realidad- a la vez que como *sustitución* de lo real, como marca de una ausencia o referencia (noción en la base de diversas concepciones del signo lingüístico, por ejemplo). En ambos casos, la representación suplementa e incrementa la realidad mediante una producción de sentido y es, por tanto, una operación discursiva. También el cine sería comprendido bajo estos marcos, en los que el filme es, en primer término, un “discurso cinematográfico” o una “representación cinematográfica”, tal como señalan Rueda y Chicharro:

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 (2004: 429).

Discurso y representación, por tanto, referirían a las formaciones o cuerpos de conceptos y prácticas de sentido mediante las cuales damos forma a lo real, disputamos su significación y narramos sus contornos. Tanto el cine como la historia son formaciones discursivas de este tipo, representaciones de la realidad que la

relatan y explican, en principio, por distintos medios y con distintas intenciones.

Las razones antes expuestas y el nivel actual de la discusión explican, en buena medida, por qué la cuestión de las relaciones entre historia y cine no se ha abordado desde el prisma de sus correspondencias epistémicas y metodológicas, sino que se ha orientado, especialmente, hacia el estudio de los *usos* -entendiendo por tal las prácticas simbólicas que se originan en la mediación de un discurso- que ambos hacen tanto del hecho histórico como uno del otro: qué hace el cine con los discursos históricos; qué hacen los historiadores con el material audiovisual; y qué hacen los públicos con ambos discursos.

En este marco, se identifican con mayor nitidez tres líneas de trabajo: 1. El estudio de las representaciones que el cine hace de los hechos históricos, su intención y relevancia social; 2. Los usos del cine como herramienta didáctica para la enseñanza de la historia; y 3. La validez del material filmico como fuente y recurso para la investigación histórica.

IV. La discusión del tema

Los estudios sobre la relación entre cine e historia se organizan en función de las tres vertientes antes señaladas. En primer lugar, la que podemos denominar como *representaciones cinematográficas de hechos históricos*. Sin lugar a dudas esta vertiente, según la literatura, ha sido la más explorada por las investigaciones que destacan que los géneros épico e histórico daban cuenta que el cine podría “recrear” un período y referirse directamente a la realidad en un periodo histórico acotado. El cine podría

entretener, pero también registrar las imágenes de una época, al tiempo que podría aspirar a reconstruir una era, un episodio y, también, visibilizar un proceso histórico.

De algún modo esta vertiente ha puesto el acento en ciertos discursos con carga identitaria (Martín-Barbero 1998). De esta forma, diversos autores han abordado cuestiones como la representación de la historia antigua (Uroz 1999), la historia de Estados Unidos en el cine de Hollywood (Rubio 2010; Nigra 2012 y 2010), la historia reciente de Argentina (Piccinelli *et al.* 2012), la historia de la Guerra Civil y el franquismo en España (Ruzafa 2004; Romero 2002), la historia mexicana (Jablonska 2009) y la Revolución Rusa (Tranchini 2011), etc.

En Chile, tenemos el caso del citado Rinke (2002), que intenta caracterizar el origen de la cultura de masas en el país a comienzos del siglo XX y su relación con los discursos identitarios de raíz nacionalista-conservadora, afirmando que “gracias al amplio espectro social del público a comienzos del siglo XX, el cine contribuyó más que cualquier otro medio al surgimiento de una cultura de masas en Chile” (2010: 7). Sin embargo, casi no conocemos trabajos que aborden las representaciones cinematográficas de la historia, con excepción del artículo de Raurich y Silva (2011) sobre la representación de los pueblos originarios de Chile en el cine; el texto de David Vásquez “*El cine como registro de una sociedad que cambia*” (1996) y el citado reciente trabajo de Del Alcázar (2013).

En segundo lugar, está la vertiente que aquí denominaremos como *usos del cine en la didáctica de la historia*. Esta entrada concibe a las representaciones audiovisuales como asistentes de la enseñanza de la historia, lo

que supone entender a las primeras como ilustraciones de los procesos históricos; esto quiere decir que el cine se considera en relación mimética con la realidad. Lo que haría el cine es una suerte de traducción de los hechos históricos en el soporte cinematográfico (Zunzunegui 2002; Ferro 2008; Jakubwicz y Radetich 2006; Camarero *et al.*, 2008; Caparrós 2007).

Por último, encontramos la perspectiva que concibe al *cine como fuente histórica*. Este punto de vista de la relación del cine con la historia no es necesariamente contradictorio con las dos posturas anteriormente reconocidas, pero aquí adquieren evidencia las siguientes preguntas: ¿en qué medida el cine funcionaría como una fuente confiable para la investigación histórica? ¿En qué lugar podríamos situar al cine en el concierto de técnicas y metodologías de la historia? ¿Qué desafíos nos propone lo cinematográfico para construcción del discurso histórico? (Alvira 2011; Bloch 1995; White 2010; Ferró 2008; Laguarda 2006; Gwynn 2006; Romano, 1998; Pelaz 2007; Rosenstone 2005; Sorlin 1985). Se trata, evidentemente, de la línea más interesante desde la perspectiva disciplinaria y epistemológica, aunque su objeto no sea explícitamente la representación fílmica, sino sus *condiciones de producción*.

Esta discusión ha dado origen a distintas interrogantes teóricas, ninguna de las cuales está hoy resuelta: cuál es el estatuto de la realidad en el cine y la historia; cuál es el tipo de relación -de complementariedad, de subordinación, de suplementariedad, etc.- entre el campo histórico y el campo cinematográfico; cuáles son las diferencias entre el propósito *científico o narrativo* de la representación de los hechos históricos; todas estas interrogaciones

que conllevan evidentes cuestionamientos de carácter epistemológico, ideológico y técnico.

Frente a estas preguntas, asumimos la consideración de que cine e historia son campos discursivos adyacentes, con lógicas propias que producen representaciones diferentes de los mismos hechos sociales. Evidentemente se establecen relaciones entre estos campos, pero esto no implica que ambos sean conmensurables o que uno sea reductible al otro (White 2010). Nos interesa la operación contraria: descubrir en el cine sus usos y motivaciones para el recurso a los hechos y discursos históricos, entendiendo que no se juegan en estas operaciones ni la veracidad histórica de esos hechos ni la fidelidad del discurso fílmico para con el histórico. El asunto se plantea, más bien, como una interrogación sobre los modos con que el cine produce las imágenes del presente por medio de la representación histórica.

V. La ruta de la investigación

La perspectiva de estudio que proponemos se asienta en una mirada más bien *cualitativa*, en cuyo marco se aplicarán técnicas de lo que corrientemente se conoce como *análisis crítico de discurso*. El uso de este modelo de análisis tiene por objetivo *comprender* las relaciones entre los filmes chilenos y los discursos históricos que vehiculizan en, al menos, tres dimensiones.

En primer lugar, se trata de situar históricamente los filmes, en tanto objetos de estudio, en relación con sus marcos histórico-culturales así como en relación con sus modos de producción (Verón 1984 y 1993); en segundo término, caracterizar los aspectos retóricos y narrativos de los filmes

(es decir, su estructura propiamente discursiva) con los elementos subyacentes del orden social, como el gusto, la moda, la ideología, los formatos, etc. (Casetti y Di Chio 2007; Genette 1989; Aumont *et al.* 2005) y, por último, inferir en el propio discurso fílmico las huellas de los imaginarios que una sociedad produce sobre su propia historia y las “pugnas” de la sociedad sobre estos mismos imaginarios (Taylor 2006; Castoriadis 2007).

A partir del universo total de largometrajes de ficción realizados en Chile, se seleccionará un corpus de filmes de manera intencionada, sobre la base de los siguientes criterios:

1. Filmes cuya temática aluda, de forma explícita o directa, a hechos, procesos o personajes de la historia de Chile.
2. Filmes que, al referirse a la realidad social, política o cultural de su tiempo, entreguen para nuestra época una lectura interpretativa de su periodo histórico.
3. Filmes que, en lo posible, sean representativos de los distintos periodos historiográficos tradicionalmente reconocidos en Chile (por ejemplo: Independencia, República liberal, Desarrollismo, etc.).

Tanto la elaboración de la muestra como la operativización de conceptos y categorías para el análisis tienen ciertos precedentes en la literatura extranjera pero no son conocidos ni han sido desarrollados para el caso del cine chileno, tal como la discusión bibliográfica lo ha establecido. Por lo tanto, el proceso mismo de investigación requerirá ser organizado en fases que incorporen un diseño conceptual más acabado.

Tanto el diseño de las técnicas de análisis como de la elaboración del corpus que hemos planteado se ciñen, en lo general, a los parámetros para el análisis de discurso que propone Jäger (2003). De este modo, el análisis propuesto para la investigación distingue dos niveles de estudio:

1. Nivel descriptivo-narrativo, referido a la composición del discurso histórico al interior del relato fílmico. Se examinará a partir de una matriz de registro y observación que recoja conceptos como: delimitación y tipos de conflicto; representación de los actores históricos; relación entre estos actores y los personajes dramáticos; valoración de los hechos históricos; puesta en escena; etc.

2. Nivel inferencial-contextual, referido a las relaciones de sentido entre el relato fílmico y sus condiciones de producción y reconocimiento. En este nivel se interpretarán los resultados del análisis precedente en referencia a los marcos históricos y sociales de sentido en el que la composición del filme adquiere relevancia. El objetivo de este nivel de análisis es sobrepasar la descripción de las operaciones discursivas y, por tanto, sobreponerse a la sola caracterización, para alcanzar un entendimiento de las proposiciones de sentido que tales operaciones hacen hacia y desde la sociedad en su conjunto.

Este nivel de análisis supone, en cierta medida, un examen de los filmes que no se restringe a una técnica determinada, sino que reconstruye a partir de operaciones críticas diversos aspectos analíticos que no pueden ser completamente predichos por la metodología. Este enfoque es bien descrito por el investigador y crítico de cine argentino Gonzalo Aguilar, quien señala:

Habría que tratar, entonces, de no reducir la forma a los procedimientos ni lo contextual a los componentes: más bien, construir la articulación crítica que potencie la dimensión cultural, social y cinematográfica del film en su conjunto (...) Desde un principio, mi idea no fue pensar contra las películas ni sobre ellas, sino con ellas. (...) Tratando de combinar saberes del cine con saberes que lo exceden, me pregunté qué es lo que hicieron estos films con el tiempo que les tocó vivir (2010: 8-9).

Aguilar propone esta perspectiva para el estudio de los filmes argentinos de los años 90, fuertemente vinculados a la crisis política e histórica del país en esos años. Proponemos que una perspectiva de esta naturaleza puede ser apropiada para comprender el discurso histórico del cine chileno. Incluso otros autores como Santos Zunzunegui (2002), desde la perspectiva de la Teoría de la Imagen, Peter Burke (2003 y 2006) desde la Historia Cultural y Guy Gauthier (2008) desde la Semiótica Visual reconocen que es imposible realizar un examen de las imágenes sin considerar detenidamente sus contextos sociales y de producción (examen que en ningún caso se reduce a la consideración de las películas como ilustración o reflejo de sus sociedades).

VI. Reflexión final

El presente texto instaló ciertas preguntas y problematizaciones que nutren y le dan sentido a la investigación que lo enmarca. En ella, se intenta demostrar que el cine chileno de ficción de distintas épocas ha recurrido al discurso histórico para generar representaciones visuales que quieren dar cuenta y explicar el presente de la realidad social y que, en esa dirección el cine combina elementos del sentido común para dotar de verosimilitud a sus relatos, legitimando o desacreditando

diferentes versiones del discurso histórico, a partir de intereses ideológicos determinados. Lo dicho permitirá ratificar la intuición acerca que en el cine no se encuentra una suerte de reconstrucción *verdadera* de los hechos históricos, sino que una interpretación *verosímil* acerca de su significado social y político.

Por ello, es que este texto se inscribe en la línea de estudio que llamamos como *representaciones cinematográficas de hechos históricos* en que, sin abandonar la función de entretención masiva, el cine es capaz de aspirar a reconstruir una era, un episodio y, también, visibilizar un proceso histórico, preguntándose qué hace el cine con el material y el discurso histórico; cómo utiliza la historia para producir imágenes verosímiles de la realidad; qué función asigna a los contextos históricos en la construcción de sus narrativas; en definitiva, cómo utiliza el discurso histórico para interpretar e imaginar las sociedades modernas.

Las cuestiones recién descritas se abordan en el marco de la realidad nacional. En efecto, no es toda la historia en el cine, ni siquiera

cualquier historia, la que nos interesa. Es la historia de Chile en el cine chileno el centro de las preocupaciones de este proyecto. Las implicancias identitarias de la historia nacional, su importancia al concurrir a la creación de lo común en nuestro país y su poder de legitimación y explicación del orden social contemporáneo son ya asunto bien conocido, pero sus usos en el cine chileno, en cambio, son aún una materia poco investigada.

Lo planteado es relevante porque se trata de un problema del cual apenas hay trabajos escritos en Chile, por lo que se aborda una materia novedosa y se reconoce un vacío en la literatura especializada actual, intentándose un tratamiento original que no se limita a la convencional digresión sobre las comparaciones entre discurso fílmico y discurso histórico, sino que trata de abordar críticamente los usos, narrativas y políticas de ese binomio. Por último, porque se trata de una materia relevante para la propia sociedad, de manera actual y contingente, por lo que los resultados del trabajo pueden eventualmente tener algún impacto en nuestro medio social, más allá de los cenáculos de especialistas.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. 2010. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Aumont, Jacques et al. 2005. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.

Alvira, Pablo. 2011. "El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas". *Páginas* 4: 135-152.

Bloch, Avital. 1995. "Sobre el cine, la historia y las nuevas posibilidades de la verdad". *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 5: 53-67.

Burke, Peter. 2003. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.

_____. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

_____. 2006. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.

Burotto, Darío y Muñoz, Ernesto. 1998. *Filmografía del cine chileno*. Santiago: Universidad de Chile.

Camarero, Gloria; De las Heras, Beatriz; De la Cruz, Vanesa (eds.). 2008. *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. Madrid: Ediciones JC.

Caparrós, José María. 2007. "Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción". *Quaderns de cine* 1: 25-35.

Casetti, Francesco; Di Chio, Federico. 2007. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castoriadis, Cornelius. 2007. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

Corro, Pablo, et al. 2007. *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

Del Alcázar, Joan. 2013. *Chile en la pantalla*. Santiago: DIBAM-Univ. De Valencia.

Ferro, Marc (1997). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

_____. 2008. *El cine, Una visión de la historia*. Madrid: Akal.

Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

Gauthier, Guy. 2008. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.

Gennette, Gérard. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Guynn, Willyam. 2006. *Writing history in film*. London-New York: Routledge.

Hall, Stuart (1998). "Representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas". *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Curran, James et al. (comps). Barcelona: Paidós. 23-61.

_____. 2010. "El trabajo de la representación". *Sin garantías. Trayectorias y problemas en estudios culturales*. Hall, Stuart. Lima: Envión-IESC-Universidad Andina Simón Bolívar. 445-480.

Jablonska, Aleksandra. 2009. *Cristales del tiempo. Pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*. México: Universidad Pedagógica Nacional.

Jäger, Siegfried. 2003. "Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos". *Métodos de análisis crítico del discurso*. Wodak, Ruth; Meyer, Michael (comp.). Barcelona: Gedisa. 61-100.

Jakubowicz, Eduardo; Radetich, Laura. 2006. *La historia argentina a través del cine 1933-2003*. Buenos Aires: La Crujía.

Kruger, Clara y Tranchine, Elina. 2009. *Problemas y debates fundamentales en los estudios sobre cine e historia*. La Plata: Seminario de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Laguarda, Paula. 2006. "El cine como fuente y escritura de la historia". *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de la Pampa* 8: 109-119.

Martín-Barbero. 1998. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Gustavo Gili-Convenio Andrés Bello.

Metz, Christian, 1970. "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?". *Lo verosímil*. VV.AA. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. 17-30.

Nigra, Fabio (coord.). 2010. *Hollywood: ideología y*

consenso en la historia de Estados Unidos. Buenos Aires: Maipue.

_____. (coord.). 2012. *Visiones gratas del pasado. Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Pelaz, José-Vidal. 2007. "El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre la Historia y el cine". *Légete* 7: 5-31.

Piccinelli, Mariana; Dadamo, Florencia; Della Mora, Leandro. 2012. "Cine e historia en la Argentina: un estado de la cuestión". *Esboços* 27: 171-195.

Raurich, Valentina; Silva, Juan Pablo. 2011. "La exhumación de lo premoderno: la imagen de los pueblos originarios en el cine de ficción y documental chileno". *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 34: 65-83.

Rinke, Stefan. 2002. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: DIBAM.

_____. 2010. "Historia y nación en el cine chileno del siglo XX". *Nacionalismos e identidad en Chile, siglo XX*. Cid, Gabriel; San Francisco, Alejandro (eds.). Santiago: Centro de Estudios Bicentenario. 3-24.

Romano, Silvia. 1998. "Los documentos audiovisuales como fuentes de la historia. Un estudio preliminar". *Estudios Sociales* 15: 227-241.

Romero, David (ed.). 2002. *La historia a través del cine. Memoria e historia en la España de la posguerra*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

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

_____. 2005. "La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla". *Istor* 20: 91-108.

Rueda, José Carlos; Chicharro, María del Mar. 2004. "La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico". *Ambitos* 11-12: 427-450.

Rubio, Coro (ed.). 2010. *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Ruzafa, Rafael (ed.). 2004. *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Santa Cruz, Eduardo; Santa Cruz G., Luis Eduardo. 2005. *Las escuelas de la identidad. Deporte y cultura en el Chile desarrollista*. Santiago: LOM Ediciones.

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

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

Tranchini, Elina. 2011. "Cine e historia: visiones fílmicas de la Revolución Rusa. Desde su conmemoración hasta la Guerra Fría y después del colapso". *PolHis* 8: 140-151.

Uroz, José (ed.). 1999. *Historia y cine*. Alicante: Universidad de Alicante.

Vásquez, David. 1996. "El cine como registro de una sociedad de cambio". *Chile. Historia y presente. Una visión interdisciplinaria*. Riquelme, Alfredo (ed.). Santiago: Pontificia

Universidad Católica de Chile. 119-ss.

Vega, Alicia. 2006. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Verón, Eliseo. 1984. "Semiosis de lo ideológico y del poder". *Espacios de crítica y producción* 1: 43-51.

_____. 1993. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Villarroel, Mónica. 2005. *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: Cuarto Propio.

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

Zunzunegui, Santos. 2002. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

