

LA HISTORIA EN EL CINE: PROPUESTAS TEÓRICAS PARA ESTUDIAR EL
DISCURSO HISTÓRICO EN EL CINE CHILENO DE FICCIÓN

Claudio Salinas, Hans Stange y Eduardo Santa Cruz A.¹

Buenas tardes,

Nuestra ponencia presenta someramente los principales enunciados que dan sustento al proyecto en curso *La historia en el cine chileno de ficción*², 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. A causa de la limitada extensión de que disponemos, esbozaremos de manera muy general algunas ideas que están argumentadas con mayor profundidad en un artículo todavía inédito.

El desarrollo de la investigación requiere enfrentar teórica y metodológicamente la cuestión de la relación entre cine e historia. 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

¹ Académicos del Instituto de Comunicación e Imagen, de la Universidad de Chile.

² 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.

2005). Solamente hay un texto de reciente aparición que se refiere directamente a la relación que estamos planteando (Del Alcázar 2013).

La relación entre discurso histórico y discurso cinematográfico es un asunto que ha merecido, en las décadas recientes, bastante reflexión (cf. 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 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” (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”. (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).

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 contruidos 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.

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).

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. 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.

2. Los usos del cine como herramienta didáctica para la enseñanza 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.

3. Por último, la validación del material filmico como fuente y recurso para la investigación 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? Se trata, evidentemente, de la línea más interesante desde la perspectiva disciplinaria y epistemológica, aunque su objeto no sea explícitamente la representación filmica, 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.

La presente investigación intenta demostrar que el cine chileno de ficción de distintas épocas ha recurrido al discurso histórico para generar discursividades 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. En el cine no se encontraría una suerte de reconstrucción *verdadera* de los hechos históricos, sino que una interpretación *verosímil* acerca de su significado social y político.

Muchas gracias.

Referencias bibliográficas

Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.*

Barcelona: Crítica.

Chartier, Roger (1992). El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.

Barcelona: Gedisa.

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.
- 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.
- Kruger, Clara y Tranchine, Elina. 2009. *Problemas y debates fundamentales en los estudios sobre cine e historia*. Seminario de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- 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. pp. 17-30.
- Rinke, Stefan. 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.
- Rosenstone, Robert. 1997. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Rueda, José Carlos; Chicharro, María del Mar. 2004. “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico”. *Ámbitos* 11-12: 427-450.
- Sorlin, Pierre. 1985. *Sociología del cine. La apertura para historia del mañana*. México: FCE.
- 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.