

Dos estrategias de representación histórica en el cine chileno de ficción

Claudio Salinas Muñoz¹, Hans Stange Marcus² y Eduardo Santa Cruz Achurra³

Buenas tardes,

La ponencia presenta resultados generales del proyecto de investigación *La historia en el cine chileno de ficción*, en el que han participado junto a nosotros los investigadores Luis Horta, Carolina Larraín, Pablo Aravena, José Miguel Santa Cruz, Carolina Kuhlmann y Cristian Ahumada. Esta investigación ha sido patrocinada por el Fondo para Investigación disciplinaria de la Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas.

El propósito inicial de la investigación fue responder la pregunta *¿qué discursos produce el cine chileno sobre los hechos que consideramos “históricos”?*, pregunta que nos parece de gran importancia para comprender tanto las funciones que podemos atribuir al cine en cuanto espacio de representación social, así como también a las “expectativas posibles” de los públicos que van a ver en el cine proyecciones de su propia identidad, tiempo y memoria.

Las discusiones teóricas desarrolladas –que fueron presentadas en una ponencia en este mismo encuentro, el año pasado– convergen en una pregunta común, y casi obvia: ¿cómo representa el cine los acontecimientos históricos? La pregunta, ciertamente, es engañosa y difícil, por muchas razones. En primer lugar, por 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.

¹ Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, CECLA U. de Chile. Académico ICEI U. de Chile. Casilla electrónica: claudiorsm@yahoo.com

² Doctor (c) en Estética y Teoría del Arte, U. de Chile. Académico ICEI U. de Chile. Casilla electrónica: hstangemarcus@yahoo.es

³ Posgrado en Comunicación Social, CIESPAL. Profesor asociado ICEI U. de Chile. Casilla electrónica: esantacr@uchile.cl

En segundo lugar, por la falsa expectativa de que el cine “refleje” la verdad de unos hechos o discursos históricamente “objetivos”. Al igual que otras artes como la pintura o la literatura, el cine nos acerca y familiariza con una época o acontecimiento, pero no nos transmite realmente nada sustantivo o “verdadero” sobre ella.

La historia es también una representación del pasado, no el pasado mismo, aunque esto pase inadvertido muchas veces. Tal constatación llevó a nuestro grupo de investigación a considerar el asunto como un problema de *modos* de interacción o relación entre dos formas discursivas: la histórica y la cinematográfica.

La pregunta entonces puede plantearse de la siguiente forma: ¿cómo se relacionan el discurso histórico y el discurso fílmico? Para orientar una respuesta debemos tener en cuenta que, a través de sus propias estrategias, convenciones, géneros y métodos, cada campo discursivo produciría serían una suerte de representación verosímil del acontecimiento histórico con sus propias reglas de lenguaje.

Cuando enfatizamos la “representación verosímil” nos referimos a un “efecto de realidad” que se consigue mediante los recursos discursivos que posee cada medio, cada campo de significación. La gestualidad de los personajes, los diálogos precisos que se les atribuyen, las emociones que despliegan, la posibilidad de ver las locaciones en que desarrollan sus acciones, las relaciones personales y sociales que se entablan, pero también la posición de la cámara, la duración de la secuencia, el orden causal sugerido por el guión, las justificaciones y condenas a las dimensiones humanas de los caracteres, los valores morales y las pasiones puestas en juego, además, por supuesto, de la música, el vestuario y la “ambientación”. Todos recursos con los cuales el cine produce un *efecto de realidad*, a veces tan poderoso que no puede ser “desmentido” por ningún discurso historiográfico y, a veces también, con mayor valor de “verdad” público y

masivo. Son numerosas las ocasiones en que las personas imaginan procesos, hechos y atmósferas influidas por la puesta en escena y el contenido de tal o cual película.

Los criterios de verosimilitud en los que está fundada una representación fílmica no son, por supuesto, universales ni inmutables: están cruzados por el carácter general de la época en que el filme es producido y por los gustos, valores e imaginarios con que esa época concibe el pasado. Esto nos ha llevado, durante nuestra investigación a otra constatación: para interpretar el discurso histórico del filme es una condición necesaria el conocer los contextos de producción y recepción con los cuales se forma el conjunto de elementos que originan un verosímil histórico determinado.

Los discursos y razones históricas forman parte, muchas veces, de estos contextos de producción del cine, razón por la cual nuestra investigación se orientó hacia el estudio de los *usos* que ambos campos, el cine y la historia, 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? Estas fueron las preguntas que han conducido nuestras indagaciones.

Análogamente, se vuelve necesario interrogar los contextos de recepción de esos discursos fílmicos e históricos. Constatamos aquí otra evidencia crucial: el recurso del cine a la historia es, en muchas ocasiones, un medio para referirse al presente, formulando paralelismos entre el pasado y la actualidad, formulando proposiciones ideológicas que son presentadas como históricas o universales, o bien, satirizando o desacralizando discursos oficiales, cuando no, derechamente, contraviniéndolos.

Lo que podemos decir es que el discurso fílmico recurre al discurso histórico, en muchas ocasiones, para representar sus propios problemas. Aquí ha de estar, sostenemos, el foco del estudio de la historia en el cine. Hemos de preguntarnos, junto

con Rosenstone: “¿Quién habla en nombre del pasado? ¿Y en qué medio? ¿Y con qué reglas?” (1997: 141).

Hasta ahora hemos realizado un estudio crítico de las representaciones históricas en el cine chileno cuyos “pasos” principales han sido: 1. el análisis de las condiciones sociales de producción de los discursos históricos a los que recurre el cine chileno; 2. el análisis de las condiciones sociales de producción de los discursos filmicos que recurren a tales discursos históricos; 3. la interpretación de las estrategias de veridicción de los discursos filmicos; y 4. la interpretación de los usos sociales contingentes de dichos discursos.

Sobre la base de este modelo de análisis se desarrollaron investigaciones específicas –llevadas a cabo por cada uno de los integrantes del equipo– sobre un conjunto acotado de filmes chilenos que van desde principios del siglo XX hasta la primera del siglo en curso. Los resultados preliminares muestran, de manera general, que pueden ensayarse dos aproximaciones distintas hacia las estrategias de representación histórica en estos filmes:

1. La primera estrategia de representación se sustenta en la construcción de un *verosímil cinematográfico* del discurso histórico. Las películas que desarrollan esta estrategia centran el foco derechamente en la discursividad de la historia. Filmes como *El húsar de la muerte* (1925) o *Caliche sangriento* (1969) ponen en escena las discursividades históricas de los procesos de modernización nacional o de la lucha política, por medios de expresión cinematográficos que los dotan de verosimilitud.

Así, por ejemplo, en el *Húsar de la muerte* está presente un discurso nacionalista muy influyente que se extiende en la época por diversas áreas, desde la educacional, económica, política y cultural. El cine adopta algunos motivos de este nacionalismo y es evaluado, tanto por críticos como por sectores intelectuales, según sus criterios.

Carolina Kuhlmann y Cristian Ahumada, que estudian el caso, afirman:

El *Húsar* es un melodrama, que incluye tópicos y claves necesarias para satisfacer al público: el héroe, el villano, los amigos del héroe, y un sinnúmero de peripecias por las que atraviesan los personajes, le aseguran el éxito y la acogida favorable mediante su conexión con los espectadores (Cornejo, 2012). Los hechos se adaptan a una narrativa audiovisual favorable para el consumo del espectador cinematográfico de la época, generándose “una política escolar y misticante de la interpretación de los hechos históricos que se narran” (Plaza, 2002: 27). (2015: 7)

De acuerdo con los autores, Manuel Rodríguez conectará las ideas de justicia social con las expectativas de entretenimiento, en medio de un ambiente de patriotismo. En los 60, el personaje reaparecerá como “guerrillero” condicionado ahora por el ambiente de conflicto social.

Eduardo Santa Cruz, por otra parte, escribe que el cine chileno de ficción de distintas épocas ha recurrido al discurso histórico, también, para generar textos visuales que intentan explicar el presente de la realidad social, combinando elementos del sentido común para dotar de verosimilitud a sus relatos, legitimando o desacreditando diferentes versiones del discurso histórico, a partir de perspectivas ideológicas determinadas. Lo dicho permite 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. En su estudio sobre las películas de ficción de la década de 1940, concluye:

(...) la discursividad del cine chileno tratando de darle explicación y sentido a las preguntas que el desarrollismo planteaba acerca de la nuevas identidades en construcción tuvo como exponentes principales los filmes que trataban de la *cultura huasa* o de la mitología del *roto chileno*, aunque, como vimos, hubo marginalmente algunas excepciones que más bien se instalaban en otros registros.

(...)

De alguna forma, el *huaso* y *Verdejo* remiten a la misma matriz discursiva conservadora y dominante. Así, terminó por predominar en el cine chileno de los 40 el huaso y la china; las cuecas y tonadas; la trilla a yeguas y el rodeo, etc. como aquello que representa la *esencia* de lo nacional. ¿Por qué el huaso por sobre el roto? ¿Para compensar simbólicamente la falta de inclusión de los sectores rurales en el modelo industrializador? ¿Porque en el roto estaba siempre presente la amenaza del *roto alzado* y con él el miedo al sindicalismo, al motín de la plebe urbana, como de hecho ocurrió más de una vez en el período? ¿Porque el huaso simbolizaba el pueblo sano y

bueno, infantil e inocente, todavía no envenenado por agitadores? ¿Por qué la negación a reconocerse en lo urbano y lo moderno? (2015: 17-18)

Se trata, en ambos casos, de películas que construyen su verosímil cinematográfico sobre el recurso a una discursividad histórica dada.

Un último ejemplo de esta estrategia es *Caliche sangriento*, de Helvio Soto (1969). La película es examinada por Luis Horta, quien describe los distintos elementos del género *western* presentes en el film, que son empleados en la construcción de una versión “verosímil” de la Guerra del Pacífico que contraviene los discursos historiográficos oficiales. El empleo de las claves de género convierten al film, a la vez, en un documento “anómalo” respecto de las tendencias culturales revolucionarias de la época. Escribe Horta:

Los intentos de Helvio Soto por “refundar” el mito y denunciar las causas de una guerra significaron una pugna con el público (si bien el filme no fue un éxito comercial, fue visto igualmente por un número considerable de espectadores) y con la institucionalidad de la época. Esto último se evidenció en el rechazo del Consejo de Calificación Cinematográfica, que impidió la exhibición de la película por un tiempo. En este caso, la construcción que plantea Helvio Soto no es en esencia una reconstrucción histórica, pero sí un *problema historiográfico* que devela procesos locales en torno a la lectura de los mitos de la República y la construcción de relatos oficiales. Es importante considerar a “Caliche Sangriento”, entonces, como una fuente historiográfica del contexto que la supedita, independiente del verismo cuestionable o nulo del relato, algo propio en el cine de género. (2015: 16-17)

2. La segunda estrategia de representación con que nos encontramos, estudiaría, por el contrario, formas de *deconstrucción del verosímil* cinematográfico, en las que la representación cinematográfica serviría para dificultar y problematizar –e incluso: deshistorizar– las discursividades del presente. Es decir, es una estrategia que interroga las posibilidades de la historia para constituirse en una clave comprensiva del pasado reciente. Sería el caso de películas como *La luna en el espejo* (1990), *Amnesia* (1994) y *Post mortem* (2010), por mencionar algunos ejemplos.

El cine de los 90, dice Pablo Aravena, presenta ante nosotros los rasgos de una subjetividad marcada por el trauma de la violencia social y conducida a modos de vida fundados en el consumo. Estas transformaciones modifican la relación de la sociedad con los tiempos históricos (nuestras ideas de “pasado” o “futuro”) y la colocan en la situación de devenir puro presente, lo que es incompatible con la temporalidad exigida por la política, como campo de construcción y lucha entre proyectos. Esta nueva relación con el tiempo histórica es representada por el cine de esos años:

Entonces, en estricto rigor el cine chileno de inicio de los noventa no adelanta nada, pues, pese a las apariencias, aquella tensión hacia el futuro era una articulación posible del *presentismo*. El estado presentista imperaba en Chile ya antes de los noventa. (Aravena, 2015: 2)

¿Cómo ligar este cine *presentista* con el Chile de fines de los ochenta e inicios de los noventa? ¿No es acaso una anomalía un cine que contrasta con las supuestas ansias de futuro de un país que se aprontaba a “dejar atrás” la dictadura y que esperaba del futuro “algo mejor”?

Las preguntas que se plantea Aravena lo conducen a proponer que los filmes de la época construyen una visión de la historia que carece de futuro y, por tanto, que renuncia a la discursividad histórica como modo de entender el presente. De forma similar, José M. Santa Cruz investiga la “desactivación” de las lecturas históricas en las estrategias de representación del acontecimiento histórico más importante para el Chile reciente: el golpe de Estado y la dictadura militar que le siguió.

José Santa Cruz propone que el golpe de Estado puede ser considerado un “mito doméstico de origen [que] es lo que vuelve razonable que parte de la producción chilena se aboque a pensar y proyectar sus imágenes sobre la dictadura” (2015: 2). Pero este retorno a la dictadura se desarrolla en una clave estética que pareciera deshistorizar la realidad que representa. El autor sustenta estas ideas en la revisión particular de la

trilogía filmica de Pablo Larraín sobre la dictadura: *Tony Manero* (2008), *Post-Mortem* (2010) y *No* (2012).

El autor propone que los medios de representación cinematográfico se emplean en la construcción de una imagen de la dictadura como catástrofe mítica e intemporal, impidiendo con ello el despliegue de una discursividad histórica que conlleva, evidentemente, una reflexión política. Dice Santa Cruz:

(...) Larraín pareciese generar un consenso en los márgenes, desactivando la dimensión crítica que éstos han vehiculizado en la escena cultural chilena, entre márgenes e instituciones, entre crítica y memoria. Desplazando la memoria institucional hacia los márgenes estéticos como una crítica a sí misma, cancelando su densidad política, neutralizando todo el potencial de disenso en la imagen. Esta trilogía puede ser un síntoma de una transformación estructural en el estado general de la cultura en Chile: el fin estético de la producción cultural de la transición chilena a la democracia, el fin de su estado pos-utópico. (2015: 19)

La primera estrategia reseñada re-construye las discursividades históricas a través de los medios de representación cinematográfica. El imaginario del film sobre su propio presente recurre, pues, al espesor de la historia como clave narrativa.

La segunda estrategia de representación pone a los medios filmicos a interrogar las posibilidades discursivas de la historia. Al separar historia de representación cinematográfica, ofrecen importantes cuestionamientos acerca del papel del cine en la comprensión de nuestro pasado reciente.

Los casos presentados, abordados por el equipo de investigación del proyecto, permiten comprender estas estrategias de representación del discurso histórico en el cine de ficción chileno, pero dejan también abiertos nuevos problemas: ¿cómo pueden compararse estas estrategias con las del documental? ¿Podemos encontrar vías de representación análogas en otras ficciones audiovisuales? Futuros trabajos deberán abordar estas cuestiones.

Muchas gracias.

Referencias bibliográficas:

- Ahumada, Cristian y Carolina Kuhlmann. 2015. “Nacionalismo, espectáculo y sociedad. Percepciones sobre la película *El Húsar de la Muerte* encontradas en el Chile de 1925”. Inédito.
- Aravena, Pablo. 2015. “La obturación del futuro en el cine chileno de inicios de los 90”. Inédito.
- Del Alcázar, Joan. 2013. *Chile en la pantalla*. Santiago: DIBAM-Univ. De Valencia.
- Ferró, Marc. 1997. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- . 2008. *El cine, Una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Horta, Luis. 2015. “La historiografía marxista llevada al cine: *Caliche sangriento* como fuente documental”. Inédito.
- 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.
- Santa Cruz A., Eduardo. 2015. “Cine y sociedad en Chile en la década de 1940”. Inédito.
- Santa Cruz G., José M. 2015. “Las formas representacionales de la historia en la trilogía de Pablo Larraín. *Tony Manero, Post-Mortem y No*”. Inédito.
- Sorlin, Pierre. 1985. *Sociología del cine. La apertura para historia del mañana*. México: FCE.
- White, Hayden. 2010. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.