

Historia y memoria en las ficciones audiovisuales chilenas.

Por Hans Stange M.

Buenos días.

Se nos brinda en esta oportunidad la posibilidad de reflexionar sobre la memoria, asunto que ha sido en las últimas décadas un tema central de las ciencias sociales y que extiende puentes problemáticos tanto hacia el campo de la política como hacia el de la historiografía. En esta ocasión se nos ha pedido, además, que abordemos las relaciones entre la memoria y las representaciones audiovisuales de ficción.

Quisiera comenzar con algunas consideraciones generales sobre el tema de la memoria, para proseguir luego con dos proposiciones que han emergido como “ideas fuerza” de mi propio trabajo de investigación con las ficciones audiovisuales, a saber:

1. Que en Chile, estas ficciones no desarrollan un discurso histórico respecto de los hechos del pasado que representan, sino que producen para ellos un verosímil estético que tiene, como una de sus fuentes, la memoria.

2. Que, como consecuencia de lo anterior, la imagen del pasado que vehiculizan las ficciones audiovisuales chilenas se sumerge en un “sentido común audiovisual” que afecta también nuestra memoria colectiva sobre ese pasado.

Comencemos entonces. Se ha discutido mucho acerca de la memoria sin llegar a una definición conceptual clara. Sabemos que la memoria es una de las vías principales de acceso a nuestro pasado, tanto individual como colectivo (algunos postulan que es la vía primaria de ese acceso); sabemos que la memoria adquiere progresiva y socialmente la manera de un relato sobre ese pasado; y sabemos que ese relato no guarda relación con la *verdad* de los hechos, en un sentido epistemológico, sino que se construye por medio de un proceso gradual en el que algunos acontecimientos, palabras y personajes son recordados, seleccionados, realzados o transfigurados, mientras otros caen en el olvido.

Es decir, la memoria *recrea* el pasado, y esto es importante. Por medio de la memoria no se constituye el itinerario objetivo de nuestro pasado, pero se construye el sentido o significado de ese pasado. En este sentido, como lo plantea Maurice Halbwachs, la memoria constituye el lazo de continuidad entre el pasado y el presente, y es el medio de transmisión privilegiado entre culturas y generaciones.

No vamos a insistir aquí en las diferencias entre memoria e historia que han sido largamente discutidas en la literatura.

No lo haremos porque se trata principalmente de un debate disciplinario, que pone en juego perspectivas y funciones epistemológicas y depende, en buena medida, de una controversia interna de la historiografía acerca de su objeto, sus métodos y sus recursos.

(El asunto va siendo resuelto en las últimas décadas, de todas formas, por la proliferación de que la “historia” no es más que la consagración de una memoria *oficial*, dotada de fuerza política y legitimidad disciplinar.¹)

La memoria establece, por otro lado, y al igual que el lenguaje, un puente entre los individuos y la colectividad. Autores como Pierre Nora y Paul Ricoeur han descrito los mecanismos y recursos por los cuales se recrea el pasado, a través de recuerdos personales, objetos materiales, fotografías, reliquias, relatos orales, monumentos, obras de arte, canciones, etc.; tejiendo una trama compleja y fragmentaria en la que las experiencias propias y ajenas, los discursos sociales y los imaginarios íntimos se entrecruzan y conforman tanto la memoria colectiva de un grupo social, como el relato individual acerca del propio pasado experimentado.

¹ Halbwachs plantea que la historia es “memoria muerta”, petrificada, en la que se rompe el lazo de continuidad con el presente y cuya función ya no es transmitir el pasado sino detenerlo, mirarlo con perspectiva y explicarlo. En ese sentido, mientras la base material de la memoria es oral y experiencia, la historia adoptaría una perspectiva más “objetivista” o positivista, tomando como base material los archivos y fuentes documentales. Para perspectivas más “posmodernas”, el asunto de la historia estriba entre una concepción positivista de la disciplina (que separa tajantemente memoria de historia), una concepción que asume como fuente de la historia los testimonios de una memoria *oficial*, y otra concepción de la historia que entiende que el fondo de la disciplina son, precisamente, las controversias historiográficas acerca del sentido e interpretación del pasado.

En este sentido, los archivos documentales, los relatos familiares y las representaciones de los medios de comunicación pueden ser considerados *medios de producción de la memoria*.

Los relatos audiovisuales tienen hoy, qué duda cabe, un papel preponderante en la producción de la memoria. En ellos se revelan dos asuntos cruciales que implica la producción de memoria:

1. Los medios de producción de memoria son también los medios por los que esta se transmite y asienta en los distintos grupos sociales; y
2. Los medios de producción de memoria son también los medios por los cuales distintas memorias disputan el sentido de lo real, pugnando por ser la “verdadera” imagen del pasado.

No es de extrañar, entonces, que en el campo audiovisual proliferen las ficciones que recurren a la memoria para recrear un pasado, justo en medio de un contexto conmemorativo (el bicentenario del país o los cuarenta años del inicio de la dictadura cívico-militar) y, cómo no, en un momento de crisis de legitimidad política de las instituciones democráticas, las cuales, acechadas por el descrédito, la corrupción e incapacidad de producir discursos de cohesión social que integren activamente las crecientes demandas de ciudadanas

y ciudadanos (sobre todo desde las generaciones más jóvenes), requieren revisitar los relatos sobre el pasado reciente que les dieran sentido y perspectiva.

En las últimas dos décadas, cintas como *Machuca* (Andrés Wood, 2004), *Dawson Isla 10* (Miguel Littin, 2009), *No* (Pablo Larraín, 2012), *Allende en su laberinto* (Littin, 2014); y series como *Los 80* (Canal 13, 2008-2013), *Los archivos del cardenal* (TVN, 2011, 2014) y *Ecos del desierto* (CHV, 2013), han apostado a la recreación de una memoria colectiva sobre el pasado reciente, particularmente el referido a los años de la dictadura de Pinochet.

Los estudios recientes de Lorena Antezana con Cristian Cabalin y Javier Mateos han puesto en evidencia que las series de ficción televisivas conectan distintas memorias generacionales y abren al campo de representaciones un conjunto de acontecimientos e ideas que, durante las décadas anteriores, se mantuvieron invisibilizadas. En este marco, las series de ficción mencionadas participan de un debate sobre el sentido del pasado que remueve memorias personales y colectivas. Antezana propone que las audiencias responden de tres maneras a estas representaciones: se mantienen rígidas en el “relato oficial” sobre el pasado elaborado en los años de la dictadura; asumen pragmáticamente ese pasado para “superarlo”; o reaccionan desencantadas frente a las expectativas incumplidas que ese propio relato moviliza.

Por otra parte, nuestro propio trabajo sobre las películas “históricas” en Chile ha mostrado que, en nuestro país, el cine no produce ni participa de discursos históricos (entendidos como propuestas de sentido acerca de los hechos y personajes de pasado), sino que toma repertorios de ese pasado (personajes, circunstancias, anécdotas, etc.) para realizar constantemente “comentarios” sobre el presente — comentarios que, por lo general, están casi siempre alineados con la versión oficial o políticamente correcta sobre los hechos, en el momento de la producción del filme.

Uno de los asuntos más interesantes en todo esto es la manera en que se recrea la historia en estas producciones. Por un lado, hemos constatado que en el cine de Chile no existen géneros históricos, como sí ocurre en otras cinematografías (de Estados Unidos, Gran Bretaña o Francia, por ejemplo). En lugar de estos géneros, las películas chilenas desarrollan *estrategias de representación*, que intentan provocar un efecto de realidad histórica. Este efecto es más retórico o estético que significativo. La manera de hacer verosímil un discurso sobre el pasado no es, paradójicamente, recurriendo al saber sobre ese pasado, sino que identificándolo con la forma del presente. Así, por ejemplo, la historia de una escritora de los años 20 no se presenta como si fuera una precursora del feminismo en el país, sino que se le atribuyen rasgos del feminismo actual (me refiero a *Teresa*, Tatiana Gaviola, 2009). O bien, para representar un estado de catástrofe y crisis

social, se recurre a la estética típica de las películas actuales de zombies (como en *Post-mortem*, Pablo Larraín, 2010).

Lo que quiero decir es que, para el cine chileno, el pasado debe prefigurarse en arreglo a la forma del presente. Las maneras de las relaciones sociales, las pasiones humanas, las características de las clases sociales o las instituciones aparcan, paradójicamente, ahistóricas, transtemporales. Y las marcas de lo propiamente pasado se desdibujan en la extrañeza de lo anecdótico.

En las series televisivas, por otro lado, pareciera que la densidad del pasado adquiere verosimilitud por la misma vía de la identificación con el presente (digamos: con la situación presente de las audiencias que se reconocen en esas series). De esta forma, el desencanto representado corresponde a la realidad de un estado de ánimo contemporáneo que no es el de fines de los años 80 o inicios de los 90, por dar un caso.

Pero, a diferencia de las películas, en las series de televisión la recreación de la memoria es vertebrada a partir de elementos genéricos claramente reconocibles: elementos de una matriz melodramática, que organizan el relato, estructuran las relaciones arquetípicas de los personajes y dosifican la recreación del pasado con un poco de comedia, romance y drama. En este sentido, los componentes de la memoria colectiva son dispuestos en un marco fácilmente reconocible

para el espectador, y que es también un marco formal e intemporal.

En ambos casos, las representaciones del pasado no encuentran su sentido de realidad cuando el lenguaje audiovisual pone en escena una discursividad histórica, sino cuando se estructuran con lo que hemos llamado un *sentido común audiovisual*, es decir, un repertorio de imágenes habituales, bandas sonoras, recursos retóricos y tipos caracterológicos que actúan como un fondo respecto del cual se verifica la realidad de lo imaginado y representado.

Hemos entendido este sentido común audiovisual a la manera gramsciana, es decir, como un conjunto de saberes fragmentados, contradictorios y heterogéneos a partir del cual se conforma nuestra percepción general de la realidad cotidiana, en el que se mezclan ideas falsas y prejuicios con núcleos de buen sentido, y a través del cual se consolida una hegemonía que norma y estructura la diversidad cultural. De la misma manera, el sentido común audiovisual reuniría materiales diversos y hasta contradictorios (noticieros, publicidad, archivos, fotos familiares, etc.) para construir unos fondos imaginarios hegemónicos sobre el pasado, respecto de los cuales las series y películas de ficción, en su correspondencia con ese imaginario, probarían la “verdad” de sus representaciones.

Si, de la mano de este razonamiento, volvemos sobre los dos asuntos clave que referí un poco más arriba (el papel de los medios de memoria en su transmisión y en la disputa por lo real), podríamos afirmar, con todas las evidentes precauciones del caso, que en las últimas dos décadas las series y películas de ficción chilenas han colaborado ampliamente en materializar una imagen hegemónica del pasado que, por una parte, desplaza la “historia oficial” relatada por la dictadura y le da rostro y voz a las memorias de la represión y la desaparición, por tanto tiempo silenciadas y divulgadas solo por medio de prácticas subculturales, mientras que por otra parte se alinea con el consenso consertacionista que pretende limitar los lazos comunicantes de ese pasado con nuestro presente, en aras de no perturbar el desarrollo del actual modelo económico-social del país.

La memoria representada es, en este sentido, y como ya decíamos, la memoria propia de una época de crisis. Ya a inicios del siglo XX, Walter Benjamin refiere a la imposibilidad de transmitir culturalmente la experiencia de una generación a la siguiente, a causa del ritmo acelerado e impresionante de los cambios tecnológicos. Nora refiere también a la dificultad de comunicar y pasar la memoria cuando esta se petrifica en hitos conmemorativos que la expulsan de la práctica cotidiana de los integrantes de una ciudad. También François Hartog refiere al carácter presentista de nuestra época, incapaz de percibir en la historia una utilidad o un sentido que ayude a la comprensión de

nuestra época. Nuestros medios y tecnología, según estos autores, están afectando nuestra sociabilidad y, con ella, destruyendo nuestras maneras de hacer memoria. Que las ficciones audiovisuales como las que hemos referido, que se abocan a recrear el pasado, sean parte del remedio y no del mal, es el desafío que enfrentaremos en los próximos años.

Muchas gracias.

Referencias

- Antezana, Lorena y Javier Mateos. 2017. Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). *Historia crítica*, 66, pp. 109-128.
- Antezana, Lorena y Cristian Cabalin. 2018. Memorias en conflicto en la esfera pública chilena: ficción televisiva y dictadura. *Análisi*, 58, pp. 105-119.
- Aravena, Pablo. 2014. François Hartog: la historia en un tiempo catastrófico. *Cuadernos de historia*, 41, pp. 227-234.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*. trad. I. Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Hartog, François. 2007. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Trad. N. Durán y P. Avilés. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Hutton, Patrick. 1993. *History as an Art of Memory*. London-Hanover: University Press of New England.
- Nora, Pierre. 2008. Entre memoria e historia. La problemática de los lugares. En *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Trad. L. Masello. Montevideo: Trilce.
- Ricoeur, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. A. Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stange, Hans y Claudio Salinas (eds). 2017. *La memoria obediente. Historia nacional en el cine chileno*. Santiago: Universitaria.