

**XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la  
Comunicación (ALAIC)**

***Comunicación en sociedades diversas:  
Horizontes de inclusión, equidad y democracia***  
San José, Costa Rica, 30, 31 de julio y 1 de agosto 2018

**Ponencia presentada al GI 1  
“Cine y audiovisual en América Latina”**

*¿Existen los géneros  
históricos en el cine chileno de ficción?  
Historical Genre in the Chilean Cinema?  
Género histórico no cinema chileno?*

**Eduardo Santa Cruz A.<sup>1</sup>  
Claudio Salinas Muñoz<sup>2</sup>  
Hans Stange Marcus<sup>3</sup>**

**Resumen:** En los últimos años la producción cinematográfica chilena ha tenido un crecimiento exponencial en cantidad de producciones. Esta profusión ha traído el uso del pasado histórico como materia prima para sus narrativas e imágenes. Este fenómeno ha generado debates sobre la pertinencia y las potencialidades de lo cinematográfico para ello. Uno de los fenómenos más interesantes es que a pesar de esto, el cine chileno no ha generado propiamente *géneros cinematográficos históricos*.

**Palabras Clave:** Cine Chileno, Géneros Cinematográficos Históricos, Historia de Chile.

---

La presente ponencia es producto de un proyecto<sup>4</sup>, en el que hemos planteado la pregunta por la historia en el contexto del cine chileno de ficción. Dentro de ese marco nos hemos guiados inicialmente por las preguntas, ¿qué ha hecho el cine chileno de

---

<sup>1</sup> Eduardo Santa Cruz A., Universidad de Chile, Profesor Titular, Chile, esantacruz@uchile.cl

<sup>2</sup> Claudio Salinas Muñoz, Universidad de Chile, Dr. en Estudios Latinoamericanos, Chile, claudiorsm@yahoo.com.

<sup>3</sup> Hans Stange Marcus, Universidad de Chile, Candidato a Dr. en Filosofía y Estética, Chile, hstangemarcus@yahoo.es.

<sup>4</sup> Proyecto Fondecyt Regular 1160180, el que culmina un proceso de investigación de varios años que se ha concretado en tres proyectos anteriores, la publicación de un libro (2017) y una serie de artículos académicos.

ficción con la historia de Chile? ¿Qué estrategias formales y discursivas ha generado con los discursos históricos sobre el pasado de Chile?

Nuestro objetivo ha sido caracterizar dicha relación para exponer las diferencias y similitudes en distintos momentos del devenir de la producción cinematográfica chilena. En este texto expondremos uno de los problemas que hemos detectado, a partir de la pregunta ¿existen géneros históricos de ficción en el cine chileno? Afirmamos la ausencia de una o varias configuraciones genéricas, que es uno de los rasgos propios del desarrollo del cine a escala global desde inicios del siglo XX, aún cuando existen más de setenta títulos que abordan episodios, personajes o han sido ambientados en diferentes momentos del pasado, y más de cincuenta de ellos han sido producido en los últimos veinte años.

### **Discurso cinematográfico e historia**

Problematizar la ficcionalidad cinematográfica con los sucesos que le dan sentido a la historia contada desde su presente, puede ponderar tres ejes macros: 1) pensarlo desde la historia y, por ende, hacerle un cuestionamiento historiográfico al tejido ficcional, que a su vez nos instala en dos problemas generales: el cine como fuente historiográfica sobre el pasado y la correspondencia de lo narrado con lo sucedido. 2) pensarlo desde la relación entre la discursividad cinematográfica y la historiográfica, entendiendo a ambas como construcciones que utilizan lo sucedido para instalar discursos que configuran algo así como sentidos comunes en mayor o menor grado en disputa sobre el pasado y 3) pensar la relación directa entre lo cinematográfico y los eventos del pasado como materia prima para construir sus códigos de representación. Nuestra investigación ha pivotado entre estos dos últimos ejes.

La discursividad cinematográfica e historiográfica para construir sus discursos despliega una serie de estrategias de verosimilitud narrativa o representacional, con el fin de consagrar interpretaciones posibles sobre el devenir, que reafirman o contradicen los

sentidos comunes históricos. En el caso del cine, este genera un discurso con *“derecho propio, mediante el cual podríamos ser capaces de decir algo diferente de lo que podemos decir en la forma verbal”* (White, 2010: 218), por ello, 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”* (Idem: 222). Su objetivo central no es necesariamente un ejercicio *verista*, ni la reconstrucción de las estéticas predominantes de una época específica, sino que construir un *verosímil cinematográfico* en directa relación con ciertas convenciones de género y estrategias retóricas, más que la posible reconstrucción del pasado con *“objetividad científica”* (Metz, 1970).

En este punto es necesario hacer una precisión sobre dos dimensiones de lo discursivo: 1) el discurso es la producción de sentidos socialmente construidos y legitimados mediante prácticas institucionales y políticas, es decir, discursos sociales como el discurso de género, el científico, el judicial, el histórico, etcétera, 2) refiere también a los modos y medios de representación que se cristalizan en películas, textos, pinturas, edificios, canciones, etcétera.

El discurso cinematográfico es parte de los *sistemas discursivos de representación*, *“aquellos sistemas de significado a través de los cuales representamos el mundo ante nosotros mismos y ante los demás”* (Hall, 1998: 45), en los que se disputa abiertamente por la hegemonía interpretativa de la realidad, entendiendo que *“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”* (Foucault, 1992: 12), operando en tres formas: 1) *reflectiva*, cuando existe una serie de convenciones que activan a la representación como reflejo del mundo de los objetos, esa exterioridad a lo humano que constituye el mundo; 2) *intencional*, cuando el privilegio de la representación es el vehículo de un sentido individual o personal; 3) *construccionista*, el

sentido que constituye la exterioridad de lo humano se construye en y mediante el lenguaje (Hall, 2010: 445).

### **Construcción de verosímiles**

El ejercicio central de lo cinematográfico es transformar una serie de convenciones narrativas, estilísticas y formales audiovisuales en un *verosímil cinematográfico histórico*, a partir del cual se generan una serie de géneros cinematográficos que colocan en su centro al pasado como excusa narrativa para pensar el presente. El problema es que la producción chilena, y en especial la de los últimos veinte años, no se ha transformado en una plataforma de construcción de géneros y/o subgéneros cinematográficos relacionados con la historia. Esto nos obligó a construir una batería de conceptos que respondiendo a la especificidad local pudiesen responder a lo siguiente: ¿El cine chileno puede hacerse cargo de la verosimilitud histórica sin haber podido constituir propiamente géneros cinematográficos históricos? ¿Cómo se enfrentan, padecen y relacionan los “sistemas discursivos de representación” del cine con el discurso histórico, concebido como esa agrupación heterogénea de saberes sociales sobre el pasado?

Planteado así, se desactiva el conflicto aparentemente central del estatuto de realidad que construyen el cine y la historiografía cuando narran el pasado; lo que interesa ya no es el grado de complementariedad, subordinación o suplementariedad entre el campo historiográfico y cinematográfico, sino cuáles son las formas específicas que lo cinematográfico despliega para su verosímil histórico y el *efecto de realidad* logrado.

Para responder a ello, desarrollamos una perspectiva metodológica para hacer visible los mecanismos de producción de verosímiles de las representaciones cinematográficas, a través de los parámetros para el análisis del discurso propuesto por Jäger (2003) y las perspectivas semióticas de Verón (1993), desde donde se establecen las correspondencias entre las características inherentes a las estrategias cinematográficas y las principales proposiciones de sentido del contexto social de los discursos. Se examinaron las

delimitaciones temporales y tipos de conflictos, los actores históricos representados y su relación con sus representaciones dramáticas, valoración de los hechos históricos, la puesta en imagen, entre otros. Junto con ello, se estableció una caracterización de las condiciones de producción, exhibición y reconocimiento de las películas y, en relación, a los propios marcos históricos y sociales que les dan sentido a las mismas.

Estas perspectivas fueron complementadas por las herramientas metodológicas desarrolladas por Aguilar (2010), en relación a la re-construcción de las operaciones cinematográficas en las películas históricas; Zunzunegui (1989) en torno al análisis de secuencias filmicas ejemplares dentro de una película; Burke (2003 y 2006) para identificar las fisuras entre lo histórico y lo cinematográfico y Gauthier (2008), en relación a las formas de construcción audiovisual. Desde ahí, se situó a los filmes en sus marcos histórico-culturales y sus modos de producción y se caracterizaron los aspectos estético-narrativos de los filmes con los elementos subyacentes del orden social: gusto, moda, ideología, formatos, etcétera (Casetti y Di Chio, 2007; Genette, 2009, Aumont *et al.* 2005). Por último, se buscó evidenciar las huellas de los imaginarios en disputa que una sociedad produce (Taylor, 2006, Castoriadis, 2007).

Se pudo determinar que lo cinematográfico vehiculiza lo histórico en torno a tres grandes estrategias discursivas:

a) *El comentario contextual*: combina elementos históricos con elementos de los sentidos comunes imperantes en una época y sociedad para dotar de verosimilitud a sus relatos sobre un fenómeno actual. Así, un tema contingente es dotado de “densidad” histórica.

b) *El refuerzo hegemónico o contrahegemónico*: se legitiman o desacreditan distintas versiones del discurso histórico, con el fin de representar el presente desde intereses ideológicos. De esta manera, el componente histórico de una película integra o refuerza el

imaginario de un colectivo social o generacional, o como contribución a una mitología política.

c) *La subordinación narrativa*: el objeto no es la reconstrucción supuestamente verdadera de los hechos históricos, sino la producción de interpretaciones *verosímiles* sobre su significado social, con fines propios de la representación cinematográfica (crear atmósferas, dotar de ambiente, producir el efecto de extrañeza o exotismo, exacerbar lo pintoresco, etc). El discurso histórico se subordina al dispositivo cinematográfico por completo, disminuyendo de manera relevante la importancia del efecto de verosimilitud, cuyos “contenidos históricos” quedan también subordinados a los saberes sociales sobre lo propiamente cinematográfico.

### **El verosímil en los géneros cinematográficos**

A partir de esto la pregunta resulta evidente, ¿qué sucede con los géneros cinematográficos históricos? Un género en el campo del cine responde *grosso modo* a lo que Wittgenstein ha llamado para el lenguaje “aires de familia” (2008), es decir, una serie de conceptos, frases, oraciones y palabras, que sin compartir necesariamente una esencia en común son leídos dentro de una misma clase de objetos, conceptos o problemas. Se trata de cambiar el foco de la interrogación desde lo esencial hacia lo relacional.

Los géneros establecen un mapa relacional que termina por definir su identidad, lo que asegura que no todos tengan que compartir los mismos rasgos, por ejemplo, tres o más películas pueden no compartir totalmente ninguno de sus rasgos, la película A comparte con B dos características, pero al mismo tiempo B comparte con C otras dos características que éstas no comparten con A, mientras A y C comparten una que no se encuentra en B, y se termina por construir una categoría aditiva que permite vincular todos los rasgos expresados e identificar los “aires de familia” de este grupo e identificar un género.

En términos más generales definimos algunos elementos: 1) mundo referencial o contextual compartido, 2) una forma o manera de tratamiento estético sobre ese mundo contextual, 3) ritualidad o esquema básico narrativo, 4) una fetichización objetual-estética en términos psicoanalíticos. A partir de estos, se construye un conjunto de identificadores de género, lo que nos permitió puntualizar algunos aspectos que podrían caer fuera de estas grandes categorías. Un identificador de género sería, por ejemplo, el uso de ciertos tipos de música o construcción de banda sonora en momentos narrativos claves, en el caso del western estadounidense, por ejemplo, en el momento del duelo.

Trabajemos sobre un caso de género histórico nacido en Gran Bretaña en los años ochenta, el *heritage film* y que se difundió por Europa hasta la actualidad, y que ha sido leído como aquel en que se cifra la herencia cultural de un país específico. En el caso de Gran Bretaña, se ubica entre finales del siglo XVIII y antes de la Primera Guerra Mundial, es decir, en la segunda fase de su proyecto imperial. La ritualidad narrativa se encuentra entre otras en las sesiones del té, la práctica de los “nuevos deportes” y las reuniones sociales de las clases comerciantes-burguesas y aristócratas en un contexto de colonización imperial y de pudor moral. Por último, existe una serie de objetos o elementos reiterativos que dependen del objeto de la película: los palacetes, el menaje de casa o las vestimentas aristócratas de la época en aquellas acontecidas dentro de las islas y las vestimentas tipo explorador, las armas de fuego y estética militar en aquellas que acontecen en el imperio ultramarino.

En nuestra región ocurre algo similar con la Revolución Mexicana y el cine de ese país, especialmente durante algunas décadas del siglo XX (King, 1994). El campesino-soldado vestido de blanco con la canana de balas cruzada en el pecho; las canciones cantadas alrededor de una fogata en el campamento; la presencia de las *soldaderas* que acompañan a las tropas, los caballos al galope, etc.

### **Un cine siempre del presente**

En el contexto chileno, no existe ningún ejercicio similar, ni siquiera en las películas dedicadas a los procesos de la Independencia y la construcción del Estado durante el siglo XIX. Si bien durante la época del cine silente cabe la excusa de una cantidad relativamente pequeña de filmes históricos; en otros períodos como los años '40, esta presencia es casi nula y el esfuerzo se concentra en el problema entonces urgente de elaborar discursivamente una identidad nacional, que conjugara fenómenos como la acelerada migración campo-ciudad o la constitución de un sujeto popular urbano en el proceso modernizador industrializador (Santa Cruz, 2017). En los '60, asimismo, el esfuerzo discursivo del llamado cine chileno también se concentró en lo presente, en términos de jugar un rol en los procesos de cambio social estructural.

Tampoco ocurre con las películas sobre la dictadura (1973-1990), por ejemplo intentando un símil al *Ostalgie film* alemán sobre el pasado reciente de la RDA. Aún cuando hay una profusión de películas sobre el tema, hay una ponderación excesiva del presentismo estético, asociado a estrategias discursivas de “refuerzo hegemónico o contrahegemónico”, de ciertos discursos que organizan el devenir del presente; para nombrar algunos ejemplos: *Machuca* (2004), de Andrés Wood, o la trilogía sobre la dictadura de Pablo Larraín. Resulta evidente, después de las aportaciones de Rosenstone, (1997) de que toda respuesta a una pregunta sobre el pasado tiene una densidad de presente, pero también tiene una vocación de pasado que, de alguna forma, intenta dar cuenta del *ojo de la época* (Baxandall, 2000). En el cine chileno, eso se ve resumido en una serie de referencias objetuales y del acervo cultural mediático.

Este presentismo se constituye en la imposibilidad estructural de un ejercicio nostálgico. La nostalgia se sostiene en el reclamo emocional de algo perdido que nunca se podrá recuperar y, en el contexto del capitalismo tardío, la nostalgia ha sido una de las formas estéticas de hacer historia por fuera de la historiografía. El presentismo cultural al que ha estado abocada la producción chilena tiene sus raíces en la violencia estructural del Golpe Militar, donde el presente fue sacudido por la fuerza obtusa del acontecimiento histórico-



epistémico. Esta quebradura imposibilita recordar y pensar en las formas que antecedieron al Golpe. Esta profunda fractura imposibilita reclamar la pérdida, porque ese objeto ha sido clausurado a la vista, a la memoria y los sentidos. Las prácticas de la memoria chilenas son sobre los olvidados de los efectos devastadores del acontecimiento y no de eso que estaba antes, del pasado en cualquiera de sus formas.

Ese mismo efecto acontece en la actualidad y se desprende de las producciones cinematográficas y audiovisuales en general. Por ello, cualquier evento del pasado es también una excusa para el “comentario contextual” sobre el presente. Por ello, en la ausencia plena de una estética de la nostalgia se escapa la posibilidad de configurar un género cinematográfico histórico.

#### **Bibliografía, siguiendo las normas APA.**

-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 filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.

-Baxandall, Michael (2000). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.

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

----- (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.

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

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

-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.

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

----- (2010). "El trabajo de la representación". *Sin garantías. Trayectorias y problemas en estudios culturales*. Hall, Stuart. Lima: Envi3n-IESC-Universidad Andina Sim3n Bol3var. 445-480.

-J3ger, Siegfried (2003). "Discurso y conocimiento: aspectos te3ricos y metodol3gicos de la cr3tica del discurso y del an3lisis de dispositivos", en Wodak, Ruth; Meyer, Michael (comp.), *M3todos de an3lisis cr3tico del discurso*. Barcelona: Gedisa. 61-100.

-King, John (1994), *El Carrete m3gico. Una historia del cine latinoamericano*. TM Editores, Bogot3.

-Metz, Christian (1970). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto veros3mil?", en VV.AA., *Lo veros3mil*. Buenos Aires: Tiempo Contempor3neo. 17-30.

-Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en im3genes. El desaf3o del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

-Salinas, Claudio y Stange, Hans (editores) (2017). *La mirada obediente. La historia nacional en el cine chileno*. Santiago de Chile: Universitaria.

-Santa Cruz A., Eduardo (2017). "Cine y sociedad en Chile en la d3cada de 1940", en Claudio Salinas y Hans Stange (editores), *La mirada obediente. La historia nacional en el cine chileno*. Santiago de Chile: Universitaria. Pp. 57-78.

-Taylor, Charles (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Buenos Aires-Barcelona-Ciudad de M3xico: Paid3s.

-Ver3n, Eliseo. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teor3a de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

-White, Hayden (2010). *Ficci3n hist3rica, historia ficcional y realidad hist3rica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

-Wittgenstein, Ludwig (2008). *Investigaciones filos3ficas*. Barcelona: Cr3tica.

-Zunzunegui, Santos (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: C3tedra.