

Aproximación metodológica a las relaciones entre el documental chileno, historia y memoria, 1970-2020¹

Claudio Salinas Muñoz²

Hans Stange³

Ignacio del Valle Dávila⁴

Resumen

La ponencia propone un esquema metodológico para analizar la forma visual que adquiere el pasado en los documentales históricos chilenos entre 1970 y 2020. En una exposición el año pasado en este mismo congreso, recuperamos una perspectiva *estética* sobre los discursos históricos en el cine documental, alejándonos de marcos teóricos formalistas o socioculturales de análisis. Definimos el verosímil histórico como la disposición a creer que obtenemos del cine documental un saber sobre nuestra propia experiencia y realidad a través de la forma cinematográfica y describimos algunos de los mecanismos por los cuales el verosímil histórico produciría una forma sensible de determinada conciencia histórica. A partir de esta propuesta, esbozamos ahora una metodología que pretende operacionalizar las categorías antes revisadas. Esta propuesta considera tres niveles de análisis. En el primer nivel, se descomponen los elementos estéticos de la forma sensible (encuadre, nivel de plano, iluminación, composición, sonido, música, efectos de postproducción, etc.) En el segundo nivel se describen las relaciones entre la forma sensible y los elementos *extratextuales* del film que inciden en su interpretación (punto de vista, referencias, significados propuestos, alusiones al material o la experiencia históricos, archivos mentales, repertorios de signos, etc.) En el tercer nivel, recuperamos razonadamente las articulaciones posibles entre estos elementos, de manera sintética, para determinar si estas formas sensibles, en su relación con el contexto y con dimensiones como la conciencia y la temporalidad históricas, habilitan interpretaciones del pasado que puedan enmarcarse, en principio, como discursos históricos o de memoria.

Palabras clave: cine documental chileno, verosímil, memoria, historia.

Methodological approach to the relationships between Chilean documentary, history and memory, 1970-2020

The communication proposes a methodological scheme to analyze how Chilean historical documentaries between 1970 and 2020 give a visual form to the past. In a previous communication in this conference, last year, we recovered an aesthetic perspective on historical discourses in documentary cinema, moving away from formalistic or sociocultural theoretical frameworks. We define the historical verisimilitude as the disposition to

¹ Ponencia realizada en el marco del proyecto Fondecyt 1210153

² Universidad de Chile, Chile, hstange@uchile.cl

³ Universidad de Chile, Chile, claudiorsm@yahoo.com

⁴ Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Brasil, elvalledeignacio@gmail.com

believe that we could obtain knowledge about our own experience and reality through the documentary cinematographic form, and we describe some of the manners the historical verisimilitude would produce to give a sensible form of a certain historical consciousness. Based on this proposal, we now outline a methodology that aims to operationalize the previously reviewed categories. This proposal considers three levels of analysis. At the first level, the aesthetic elements of the sensible form are described (framing, shot level, lighting, composition, sound, music, post-production effects, etc.) At the second level, the relationships between the sensible form and the extratextual elements of the film that affect its interpretation (points of view, references, proposed meanings, allusions to historical material or experience, 'mental files', repertoires of signs, etc.) At the third level, we reasonably recover the possible articulations between these elements, in a synthetic way, to determine if these sensitive forms, in their relationship with the context and with dimensions such as historical consciousness and temporality, enable some interpretations of the past that can be framed as historical or memory discourses.

Keywords: Chilean documentary film, verisimilitude, memory, history.

Objetivos y contexto

Buenas tardes,

Nuestro trabajo trata de los discursos históricos en el cine documental chileno, pero no desde un enfoque convencional, centrado en los aspectos sociopragmáticos y significativos del contenido de la representación fílmica. En lugar de ello, nos hemos propuesto describir cómo los documentales históricos chilenos le dan *forma sensible* al pasado, lo que supone desplazarnos hacia un cruce interesante entre el campo de la comunicación y el de la estética.

La ponencia es parte de una línea de investigación en la que, por casi diez años, hemos interrogado acerca de las relaciones entre el cine chileno y los discursos históricos (Salinas, Stange *et al.*, 2013, 2017, 2018, 2019a, 2019b, 2020, 2022). Los primeros proyectos construyeron el marco teórico de la línea y exploraron las representaciones históricas en el cine de ficción y en las series televisivas, estableciendo que los filmes producen un *verosímil histórico*, es decir, una forma estética cuyo 'efecto de realidad' depende de su articulación con los campos de conocimiento y experiencia de sus públicos. En el caso de la ficción, se desarrollan estrategias enmarcadas en el conocimiento de los 'géneros históricos'; en el caso de las series televisivas, las estrategias de representación apelan a un 'sentido común audiovisual'. Y en el caso de los documentales, la literatura, así como nuestra investigación previa, señala que las estrategias de representación apelarían a dos *pactos* o *contratos* de interpretación: la historia o la memoria. Establecer las estrategias mediante las cuales estas formas sensibles del pasado pueden convocar ambos regímenes de representación es, por tanto, otro objetivo de nuestro trabajo.

Materiales y método

Nuestro razonamiento metodológico se esboza más o menos así: el mundo 'real', compartido por el espectador y el film documental es la fuente de un sentido común

audiovisual, un repertorio o archivo mental de imágenes, personajes, frases, episodios, músicas y sonidos, pero también de secuencias de acciones, poses y composiciones visuales. Este sentido común audiovisual activa la conciencia histórica del espectador, que pone en juego la percepción y significación de múltiples temporalidades –desde los acontecimientos contingentes hasta los largos procesos históricos. Las múltiples temporalidades son articuladas o yuxtapuestas con los elementos del sentido común audiovisual, de lo que resultan dos formas de comprender nuestro modo de imaginar el pasado: como ‘memoria’ o como ‘historia’. Los films documentales conforman la secuencia audiovisual entretejiendo las características del lenguaje fílmico con los de la conciencia histórica del espectador: así, cuando se produce un acercamiento o coincidencia entre ambas, aparece la disposición a creer en el efecto de realidad que plantea el documental, es decir, en el *verosímil histórico* del documental.

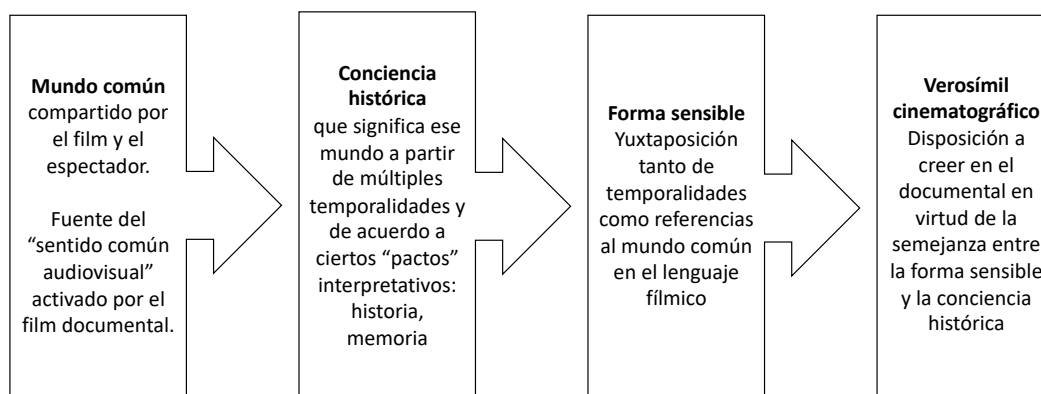


Fig. 1. Esquema analítico del verosímil histórico cinematográfico.

De esta manera, diseñamos un instrumento *ad hoc* que nos permite descomponer la secuencia audiovisual en tres ámbitos:

a) El registro de los elementos del lenguaje fílmico –planos, montaje, música, decorados, encuadres, sonidos, etc.– junto con una descripción de las estructuras narrativas. Estos procedimientos pueden ser tan diversos —desde el empleo de la música a ruidos y efectos de sonido específicos, de la aparición en pantalla de segmentos televisivos al uso de fotografías, pasando por recreaciones, animaciones, movimientos de cámara, etc.– que hemos optado por no categorizarlos previamente. En su lugar, los hemos inferido directamente del visionado de las películas y, luego, los hemos reducido según su similitud estilística, su función narrativa y su recurrencia.

Para el caso de los documentales, luego, hemos distinguido siete procedimientos narrativos según los roles enunciativos a los que recurren los filmes: 1. el testimonio en forma de entrevista; 2. las imágenes de archivo; 3. la elaboración de la narración a partir de una ‘voz de Dios’; 4. el relato estructurado a partir de ‘cabezas parlantes’; 5. el relato en primera persona; 6. la enunciación epistolar; 7. la narración como viaje de descubrimiento o retorno al lugar de los hechos.

b) El registro de los elementos del mundo común conformado entre el espectador y el film, organizado a través del catálogo de referencias contenidas en la secuencia analizada (hechos, noticias, frases, canciones, modas, tendencias, etc.) así como de alusiones al bagaje fílmico del espectador, su consumo mediático o su habilidad en la interpretación audiovisual, cuyo mérito fundamental es su capacidad de atribuir cierta intención comunicativa en la secuencia: explicar, denunciar, testimoniar, etc.

c) Por último, reconocemos las apelaciones a la conciencia histórica, que puede apreciarse en la secuencia elegida por medio de dos vías: la identificación de las temporalidades puestas en escena –y, sobre todo, sus relaciones– y la presentación de ciertos significados colectivos preferentes expresados como emblemas visuales, metáforas, alegorías o algún otro recurso poético.

A través de las diferentes posibilidades de combinación entre estos elementos surgirían dos pactos de interpretación del verosímil histórico diferentes: la que enfatiza la ‘historia’ (objetiva, explicativa, didáctica o propagandística) o la que se orienta a la ‘memoria’ (subjettiva, intimista, sesgada, apelativa).

Al buscar las formas sensibles, decidimos que las unidades de análisis sean pequeñas secuencias de las películas en las que se aprecie cierta coherencia formal y narrativa, antes que los documentales completos. Para poner a prueba la eficacia de este procedimiento, revisamos tres películas ejemplares del documentalista chileno Patricio Gumán, autor de referencia en el género y en Chile, con una trayectoria extensa y prolífica en el campo del documental de tema histórico. Estas películas han sido escogidas para describir, respectivamente, cada uno de los pactos señalados: *La batalla de Chile, parte 2: El golpe de Estado* (1977), *Chile, la memoria obstinada* (1997) y *La cordillera de los sueños* (2019).

Resultados y discusión

En el caso de *La batalla de Chile, parte 2* hemos elegido la secuencia que trata de Arturo Araya, edecán de Salvador Allende asesinado en julio de 1973 por miembros del grupo de extrema derecha Patria y Libertad. La secuencia dura seis minutos y tiene tres escenas: primero, el asesinato del capitán Arturo Araya; segundo, los oficios fúnebres en La Moneda y el traslado del cuerpo a Valparaíso; por último, el funeral en el cementerio de Valparaíso, con los respectivos honores militares. Predomina la cámara subjetiva, usando casi solamente primeros planos y de detalle. En la primera escena se dramatiza el asesinato con una cámara

desenfocada y sonido de disparos. El narrador en off (Abilio Fernández en la primera versión; Patricio Guzmán en la segunda) da continuidad a la secuencia. Predomina el sonido directo. Se oyen relatos de periodistas a través del sonido directo. También se usa parte de un relato periodístico de la época, sin identificar. En la tercera escena se oye la marcha fúnebre de Chopin, en contrapunto con los rostros de los asistentes al funeral. La composición 'periodística' de la puesta en escena alude a la forma típica del registro de un hecho público, pero también a secuencias cinematográficas de funerales de mafiosos. De esta forma, el registro sugiere la idea de conjura: los compañeros de armas de Araya, que acompañan a Allende en el funeral de su edecán, son los mismos que están preparando el golpe que vendrá dos meses después. El acto público es también, entonces, la cita de los traidores y golpistas, la preparación del fin. El cambio de la narración en off realiza algunas modificaciones significativas en el sentido del relato e implica, en sí misma, un ejercicio de reelaboración de la memoria: Guzmán pretende que su segundo relato es el que contiene el sentido que siempre le quiso dar al filme.

En *Chile, la memoria obstinada*, la memoria es ya un tópico predominante del film. Guzmán se reencuentra con protagonistas de *La batalla...* a la vez que muestra la película a jóvenes estudiantes, registrando los trasvasijos de la transmisión generacional de la memoria. Escogimos una secuencia de tres minutos que tiene dos momentos: en el primero, los ex GAP –guardaespaldas de Allende– se despliegan en torno a un auto en 1997 tal como lo hacían en la época de la Unidad Popular (UP) con Allende, cosa que vemos a través de imágenes de archivo; ambos registros (archivo y actual) se ven como continuidad. En el segundo momento, vemos a los ex GAP entrevistados, revisando en un TV las imágenes de archivo, reconociéndose y reflexionando sobre su propio pasado. Los recursos audiovisuales son muy similares al caso anterior: cámara subjetiva, planos medios y primeros planos, sonido directo... pero emerge una clara intención 'reconstructiva' en el uso de distintos repertorios de archivo: el himno de la UP, las imágenes de los 70 y, sobre todo, la propia película *La batalla...* a través de la cual Guzmán se autocita profusamente y que es erigida, por tanto, como principal artefacto de memoria. La secuencia presenta así dos temporalidades en perfecta solución de continuidad: el pasado (la UP, *La Batalla...*, *Venceremos*) y el presente (el testimonio, la valoración moral de la época pasada, etc.) enlazados por la memoria de quienes se "mantuvieron fieles" y no se sumaron a la transición, los que fueron dignos y tuvieron 'estatura moral' a pesar del fracaso de la UP. Una sensación de nostalgia y melancolía, de 'digna tragedia' recorre la secuencia, emparentándola con otros documentales de ánimo similar como *Salvador Allende* del mismo Guzmán (2004), *Estadio Nacional* de Carmen Parot (2002) o *Actores secundarios* de Pachi Bustos y Jorge Leiva (2004).

Por último, *La cordillera de los sueños*, película que intenta hacer de la cordillera de los Andes una metáfora de la memoria histórica, y de la que tomamos una secuencia de cuatro minutos en la que se suceden dos escenas. La primera recorre las oficinas abandonadas del exedificio Diego Portales, sede de gobierno de la Junta Militar (La Moneda había sido bombardeada) y que hoy es el Centro Cultural GAM. Guzmán pretende que esas oficinas

abandonadas fueron ocupadas por los economistas del gobierno militar que implementaron las políticas neoliberales en Chile. La segunda recorre un cementerio de autos, como alegoría de todo lo que fue desechado por dicha reforma económica. El recurso principal está aquí en la puesta en escena: cámara subjetiva, planos generales y medios de las oficinas vacías, las alfombras roídas, los archivadores y muebles desvencijados, penumbra, luz saturada, el énfasis en el último plano sobre las grietas de un parabrisas, la banda musical de tonos bajos y lúgubre.

El tratamiento fantasmal del edificio y la narración de las reformas económicas emprendidas por los *Chicago boys* pretenden establecer un ‘momento de memoria’ desde el cual explicar las consecuencias del plan económico de Pinochet, articulando tres temporalidades: antes del golpe de Estado (simbolizado en la ruina de los autos ‘abandonados’ por el desarrollo), el golpe mismo y su reforma económica (las oficinas) y el presente (sintetizado en la apariencia de ruina). Así, la secuencia transmite claramente los significados de abandono, decadencia, fracaso, pérdida, desecho.

Podemos sintetizar estos registros de la siguiente manera:

	Mundo común	Conciencia histórica	Forma sensible	Verosímil cinematográfico
<i>La batalla de Chile, parte 2</i>	Asesinato del edecán Arturo Araya.	Reelaboración del registro contingente de los hechos por medio de diferentes narraciones en <i>off</i> .	La dramatización del asesinato; el reportaje del funeral.	La traición y la conjura.
<i>Chile, la memoria obstinada</i>	El recuerdo de los integrantes del GAP.	Continuidad entre el pasado y el presente.	La recreación del trabajo del GAP; la entrevista; autocita a <i>La batalla de Chile</i> .	La lealtad y la dignidad ante el fracaso.
<i>La cordillera de los sueños</i>	La reforma neoliberal de los <i>Chicago boys</i> .	Evaluación de las acciones pasadas por sus consecuencias en el presente.	Oficinas vacías y autos abandonados como metáfora de la decadencia.	La ruina.

Tabla 1. Síntesis de resultados.

El análisis de estas películas confirma e ilustra los resultados preliminares que ya hemos obtenido al revisar, hasta ahora, una treintena de documentales. En primer lugar, podemos apuntar a una progresiva elaboración poética de las secuencias audiovisuales, desde *La batalla...* hasta *La cordillera...* En la que las configuraciones del reportaje o la recreación tienden a desaparecer para dar espacio a la alegoría visual. En segundo lugar, podemos ver cómo la conciencia histórica adquiere forma de memoria en la medida en que crece la distancia temporal con los hechos relatados y el peso, por así decirlo, de los hechos se diluye a la vez que aumentan los efectos de sus consecuencias y sus elaboraciones emocionales. Así, por lo menos en Guzmán, la historicidad va de la mano de los hechos, mientras que la memoria se construye desde las valoraciones. De manera similar, el motivo predominante para construir el verosímil en *La batalla...* es uno narrativo, de intriga (la conjura), motivo apropiado para remitirse a la historia, mientras que en las otras películas los motivos son morales (la dignidad, la ruina), es decir, apropiados para la valoración.

Los ejemplos analizados no permiten aún generalizar formas sensibles *típicas*, que es a lo que aspiramos en un futuro cercano. Tampoco nos permiten, de momento, determinar si estas formas sensibles del pasado cumplen funciones expositivas como ilustraciones, metáforas, gatillos de memoria, etc. –es decir, qué tipo de experiencia estética propician.

Otra serie de preguntas quedan también sin responder: ¿cuánto incide la «unidad autoral» de las tres películas en los resultados del análisis? ¿Obtendremos resultados comparativos similares con series de películas que presenten «unidad de estilo» a propósito de un mismo tema o periodo de producción?

Lo más importante, sin embargo, es señalar de que el análisis obtiene resultados coherentes por medio de la codificación o simbolización de las relaciones entre forma sensible y conciencia histórica en el verosímil cinematográfico, y eso es casi una garantía de que podremos determinar próximamente las formas sensibles más adecuadas al discurso y la experiencia de la historia y también de la memoria.

Muchas gracias.

Referencias

- Kristeva, Julia (1970). La productividad llamada texto. En Barthes, Roland, et al. *Lo verosímil* (pp. 63-93). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Lagny, Michèle (1994). Le film et le temps braudélien. *CineMas*, 5 (1-2): 15-39.
- Lagny, Michèle (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch.
- Napolitano, Marcos (2018). Aporias de uma dupla crise: História e memória diante de novos enquadramentos teóricos. *Saeculum – Revista de História*, (39): 205-218.

- Odin, Roger (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, (37): 10-30.
- Ricoeur, Paul (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Salinas, Claudio, Hans Stange, Ignacio del Valle-Dávila (2022). Estrategias de verosimilitud histórica en los documentales chileno, 1970-2020. *História: questões & debates*, 70 (1): 92-117.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Stange, H.; Salinas, C.; Santa Cruz, E. (2013). Apuntes para la discusión de la relación cine-historia en la cinematografía chilena de ficción. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (25), pp. 115-127.
- Stange, H.; Salinas, C.; eds. (2017). *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*. Santiago: Universitaria.
- Stange, H.; Salinas, C.; Santa Cruz, E.; Santa Cruz, J. M. (2018) ¿Géneros o estrategias? Las articulaciones entre discursos cinematográficos y discursos históricos en el cine chileno de ficción. *Aisthesis*, (63), pp. 9-25.
- Stange, H.; Salinas, C.; Kuhlmann, C. (2019). Discordias categoriales en la literatura sobre la relación entre cine, televisión e historia. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (37), pp. 87-102.
- Stange, H.; Salinas, C.; Santa Cruz, E.; Kuhlmann, C. (2019). La historia en el cine de ficción chileno: estrategias de producción de un sentido común audiovisual. *Comunicación y medios*, (39), pp. 160-173.
- Stange, H. y Salinas, C. (2020). La historia en tiempo presente. Fascinaciones televisivas con el pasado de Chile. *Leyendo el tejido social*. C. del Valle y P. Valdivia (eds). Groninga: U. de Groningen-U. de la Frontera. pp. 213-237.
- Stange, Hans, Claudio Salinas, Ignacio del Valle y Carolina Kuhlmann (2021). Aproximaciones teóricas a las relaciones entre el documental chileno, historia y memoria, 1970-2020. Santiago: VIII Congreso Nacional de la Asociación Chilena de Investigadores en Comunicación INCOM. 8-12 de noviembre
- Traverso, Enzo (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate. En *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-96). Buenos Aires: Paidós.