

Volver al pasado visible: el verosímil cinematográfico como forma sensible para estudiar la historia y la memoria¹

Make the past visible: cinematographic verisimilar as an aesthetic shape of history and memory

Claudio Salinas Muñoz, chileno, Doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Facultad de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Santiago, Chile, claudiorsm@u.uchile.cl

Ignacio del Valle-Dávila, chileno-español, Doctor en Cine, Posgrado en Multimedia, Instituto de Artes, Universidad Estadual de Campinas, Campinas, Brasil, elvalle@unicamp.br

Hans Stange Marcus, chileno, Doctor© en Filosofía, Universidad de Chile, Facultad de Comunicación e Imagen y Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, Chile, hstange@uchile.cl

Carolina Kuhlmann Fehlandt, chilena, Magíster en Historia, Carrera de Historia, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile, corinola@hotmail.com

Resumen

El presente artículo propone un esquema teórico para analizar la forma visual que adquiere el pasado en los documentales históricos chilenos. Nuestra aproximación busca recuperar la producción *estética* de los discursos históricos en el cine documental. Consideramos la forma cinematográfica como una composición compleja de elementos discursivos y sensibles a través de los cuales se configura una realidad. Describimos los mecanismos por los cuales se produce una forma sensible de determinada conciencia

¹ Fondecyt Regular N° 1210153. Etapa 2022.

histórica, a partir de categorías de análisis que indagan también en las interpretaciones presentes en el documental tanto de la historia como de la memoria reciente.

Palabras clave: documental, estética, memoria, historia, cine.

Abstract

The article proposes a theoretical scheme to analyze the visual form that past acquires in Chilean historical documentaries. Our approach aims to recover the aesthetic production of historical discourses in documentary film. We define the cinematographic form as a complex composition of discursive and sensitive elements through which a reality appears. We describe the mechanisms by which a sensitive form of a certain historical consciousness is produced, based on categories of analysis that can then be understood in terms of an interpretation that the documentary makes of both history and recent memory.

Keywords: documentary, aesthetics, memory, history, cinema.

En la intersección entre la memoria y la historia, está la política.

–Daniel Bensaïd

Introducción

En el presente artículo se pretende realizar una revisión teórica del concepto *verosímil*, buscando delimitar lo que entenderemos luego por *verosímil histórico*. El problema de lo verosímil ha sido abordado en distintos y sucesivos proyectos de investigación respecto de los discursos históricos en el cine chileno (Salinas, Del Valle-Dávila y Stange, 2022; Stange y Salinas, 2020; Salinas, et. al., 2019; Stange y Salinas, 2017). En estos trabajos se concluyen dos ideas principales. La primera de ellas consiste en que el cine no

“representa” la historia —entendiendo coloquialmente en esta categoría la satisfacción de la expectativa ingenua de ver las cosas “tal y como fueron” —. Al contrario, el cine construye su propia discursividad acerca del pasado. La segunda idea consiste en que el cine no solo moviliza una dimensión del discurso social sobre el pasado (siendo a su vez claramente parte de estos discursos sociales), sino que también proyecta una forma sensible.

En este sentido, la concepción de un verosímil entendido como dispositivo estético que posibilita la emergencia de lo histórico en el cine, parece clave. Nos permite alejarnos de modelos de análisis discursivos, lingüísticos o formalistas, para incorporar las dimensiones sensibles en la representación histórica. El concepto es más valioso aún, cuando nuestra atención tiene puesto su foco en el documental, ya que la forma sensible del pasado desplegada en la pantalla involucra un pacto implícito por representar una realidad de la que participa el espectador. Por tanto, aquí lo importante es establecer o dilucidar el tipo de pacto que se moviliza en el encuentro del espectador con una película o un conjunto de filmes.

En suma, intentamos de algún modo escamotear un abordaje teórico sustentado exclusivamente en las ciencias sociales, buscando también bases más amplias propias del campo de la historia, de la estética cinematográfica y, también, de lo que pueda provenir de los estudios de arte y literatura.

Así, con el objetivo de ofrecer una definición operativa del concepto de verosímil en el cine documental, en el presente artículo se estudia la noción de verosímil en las artes en general, para luego revisar cómo este se manifiesta en el documental por medio de las formas cinematográficas. Posteriormente, se analiza la dialéctica establecida entre las categorías de conciencia histórica, memoria e historia; tres conceptos clave para el cine que se hace cargo del pasado. Finalmente, propondremos una herramienta para el análisis cinematográfico del verosímil histórico en el documental.

Lo verosímil en el arte y la literatura

Mario Dionisio (1972, p. 15 y ss.) afirma que el arte es un espejo que refleja, pero —como todos los espejos— también recorta, deforma, aumenta y disminuye aquello que se

encuentra reflejado en él. El autor realiza una revisión teórica, desde la antigüedad hasta comienzos del siglo XX, en la que aboga por una posición taxativa en contra de la noción de copia o de doble. La representación *no es una imitación* de la realidad. Dionisio (1972) descarta el que el arte o las imágenes visuales reflejen o reproduzcan la realidad; o, de otro modo, niega que la realidad esté contenida en ellas. En este sentido, el autor tiende a pensar la verosimilitud artística a partir de dos aproximaciones distintas, no excluyentes, ni separadas.

La primera consiste en una ‘aproximación ideológica’, en la cual el objetivo radica en hallar el sentido o la idea de la realidad que se está representando. Se centra en el motivo o la intención al momento de crear la imagen, no en el discurso de la imagen misma, ni en sus resultados, ni en sus procedimientos técnicos. Es decir: el artista tiene cierta idea de lo que es la realidad y esa idea motiva que éste produzca la imagen tal como la produce. En la conformación de esa idea intervienen una miríada de referencias posibles, entrecruzándose sin importar sus orígenes, su contexto o las contradicciones que puedan existir entre ellas. La verosimilitud es la adecuación de la imagen a esa idea de realidad del artista. Ante ella, no existe ninguna discusión respecto de lo real, ni siquiera en las formas más acentuadas de realismo –este sería solo una concepción más de lo real.

Por otra parte, habría una segunda aproximación a la que Dionisio llama ‘expresiva’. En ésta la imagen elabora una materia externa a la subjetividad del artista, la cual puede estar conformada, entre otras cosas, por prejuicios, costumbres, niveles de conocimientos del período, etc.; todo lo que Baxandall (2016) llamaría “el ojo de una época”. Tal elaboración es en sí misma, luego, un hecho objetivo que contribuye a nuestra percepción colectiva de la realidad. El arte, así, nunca representaría *lo mirado*, sino que reproduciría *la mirada* de una sociedad. En ese sentido, lo verosímil sería una contribución de algo que tiene apariencia de realidad; la realidad ya externa de la obra.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que la aproximación ideológica y la expresiva no son necesariamente excluyentes. Como resulta evidente, la intencionalidad de un artista y la idea de la realidad que pueda otorgarle a su obra no son independientes del ojo de una época, ni de las condiciones de producción del momento, pues ambas están situadas.

En el caso de los estudios literarios, la descripción más clara de verosimilitud puede ser la elaborada por Julia Kristeva (1970, 1981). Según la autora, mientras la verdad es “un discurso que se asemeja a lo real; lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real” (1970, p. 65). Por ello, la autora sostiene que el sentido del verosímil no está conectado directamente con la realidad, ni se guía por la problemática de lo verdadero y lo falso, sino que se trata de un discurso referido a otro discurso. En su dimensión semántica, lo verídico tiene como principal característica la búsqueda por la semejanza; para Kristeva consiste en “poner juntos” dos discursos distintos, siendo que uno procura reflejarse en el otro y asemejarsele. El discurso que sirve de modelo para lo verosímil no es la realidad, sino “el discurso llamado natural”, vale decir, “‘principio natural’ que no es sino el buen sentido, lo socialmente aceptado, la ley, la norma”. No interesa el proceso por el que se llega a esa semejanza, sino el resultado, lo verosímil sería así, ante todo un “efecto” (1970, p. 66, 67).

Con todo, en este esquema lo importante –dice Kristeva– es que la verosimilitud así entendida sería una *graduación*. Todo texto es ineludiblemente verosímil: esto es un requisito para su comunicabilidad; pero aquellos que reconocemos como textos “verdaderos”, “reales” o “realistas” —que tienen un grado de verosimilitud más alto— presentan una semejanza mayor con los principios de nuestra comprensión de la realidad, el llamado “principio natural”. Dice Kristeva:

La semántica de lo verosímil postula una semejanza con la ley de una sociedad dada en un momento dado y la encuadra en un presente histórico. Así, para nuestra cultura, la semántica de lo verosímil exige una semejanza con los “semantemas” fundamentales de nuestro “principio natural”, entre los que se cuentan: *la naturaleza, la vida, la evolución, la finalidad* (1970, p. 66).

Otros autores sostienen que el estudio de los grados de verosimilitud implica otros aspectos que son ya ellos mismos extratextuales (por ejemplo, Todorov, 1971). El primero de éstos consiste en el ajuste a las convenciones de género, o a ciertos estilos reconocibles por el público. Esto quiere decir que existen formas de alcanzar mayor verosimilitud modulando aspectos de la realidad textual según una serie de conformidades de género o estilo. Estas conformidades plasmadas en los géneros consisten en un

conjunto de conocimientos supuestos acerca de cuestiones científicas, filosóficas o de dominio común, así como también imágenes supuestas acerca de grupos humanos, personas, lugares o situaciones.

Jost (2002, 2012) se refiere a esto como contratos de interpretación. Es el contrato que establece el texto con el lector, y el texto con los otros textos que participan del género y del estilo. Eagleton (1998), quien trabaja en la misma línea, específicamente sobre las expectativas del lector, indaga qué es lo que el lector espera de estos mismos géneros bajo condiciones histórico-contextuales determinadas. No es lo mismo leer una novela policial en los años cuarenta que una –o la misma– en 2022 cuando, por ejemplo, hay expectativas de mezcla de géneros, de un cierto ritmo de escritura o lectura, etc. Ambos escenarios constituyen condiciones de recepción distintas.

La diferencia entre lo que nos parece creíble o verosímil hoy, y lo que parecía verosímil hace cincuenta años, pero hoy parece artificioso, no se explica únicamente porque cambian las condiciones textuales de la obra o sus mecanismos de plasmación de lo extratextual. Esta distancia se da principalmente porque cambian –epocalmente– el estado de ánimo, las condiciones de credibilidad, la disposición a leer de cierta manera —con cierta indulgencia o no— estas maneras de escribir, estas maneras de trabajar. Porque, aunque suene de perogrullo, la lectura y la interpretación siempre acontecen *desde el presente*.

Podemos resumir, entonces, estos planteamientos de la siguiente forma:

- a. La representación es verosímil respecto de la mirada que la produce o experimenta, no respecto del objeto representado.
- b. Hay grados de verosimilitud, no es una categoría binaria.
- c. Algo es verosímil cuando se ajusta a los criterios de lo ya conocido o de lo esperado (por ejemplo: la tradición, los géneros, los formatos familiares o lo habitual).

El verosímil cinematográfico

Tomando estos antecedentes nos acercamos a la pregunta acerca de qué es lo que deberíamos entender por el *verosímil cinematográfico*. La formulación más sencilla y clara,

nos parece, es la de Martine Joly (2003), quien dice que, en el caso del cine, el verosímil es una disposición a creer en lo que vemos. Plantea claramente una distinción analítica entre esta creencia, por una parte, y el conocimiento o experiencia previa del espectador, por otra.

Para Joly, la experiencia es la que nosotros tenemos de la propia película. El saber constituye el conjunto de experiencias y conocimientos que, como lector o espectador, aportamos a nuestra interpretación de la película. El verosímil es la disposición —bien con base en nuestra experiencia, bien con base simplemente en lo que vemos— a creer que lo que estamos viendo es cierto. La autora reconoce dos mecanismos distintos asociados a la ficción y al documental, respectivamente. En el caso de la ficción, el mecanismo sería la ilusión de una realidad consentida. Se presenta un mecanismo ilusorio y ese mecanismo ilusorio da lugar a la creencia. En el caso del documental, afirma Joly (2003), la ilusión que se debe considerar es la *ilusión de conocimiento*.

Ningún documental sería una representación objetiva de 'lo real'. La relación que se establece con lo real, siguiendo el esquema de Odin (2012), es la idea de que el documental y el espectador comparten una misma realidad común, mientras que el enunciador del documental realiza afirmaciones sobre ese mundo real que pueden evaluarse en términos de verdad o falsedad. Por ejemplo, 'yo veo un documental sobre las ballenas y ahora *creo* que sé algo de las ballenas', a partir de las afirmaciones realizadas por la enunciación documental. Existe un saber reconstruido o construido en el discurso documental y, a la vez, un saber compartido entre el documental y el espectador. Esto genera la creencia de realidad del documental.

La forma cinematográfica

Así, aceptamos el verosímil de un documental por una disposición a creer en la realidad producida por la forma sensible de la imagen cinematográfica. ¿Qué es, entonces, una *forma cinematográfica*? Dado su sincretismo constitutivo, el cine muestra de maneras yuxtapuestas, en un mismo momento, tanto formas tradicionales, procedentes de diversos dominios artísticos no necesariamente audiovisuales, como formas innovadoras o todavía no consolidadas. Es decir, cuando nosotros experimentamos en artes sintéticas —como

el cine— una forma, no experimentamos una forma visual ‘pura’, sino formas visuales y sonoras; móviles y asociadas. La forma cinematográfica es un conjunto y, por tanto, puede incluir elementos que —y esto es importante— exceden lo cinematográfico (Bazin, 1990; Morin, 2001; Casetti y Di Chio, 1991; Metz, 1973; Aumont et. al., 2008; Svenson, 2013)

De esta manera, al aprehender las formas cinematográficas, reconocemos huellas o indicios que pueden proceder de otros ámbitos artísticos como el cómic, la pintura, la fotografía, la música, el teatro, la escultura, la literatura, etc.; así como también de otras formas de comunicación como la publicidad u otros medios expresivos como la rítmica, la estética, lo simbólico, lo sensorial, lo emotivo, etc. Es todo lo contrario, por ejemplo, de lo que plantea Kandinsky para las artes visuales respecto de la pureza de la línea y del color como lo propio de la imagen plástica. Es más, André Bazin (1990) habla de «cine impuro», dando cuenta de la íntima relación de este medio con las demás artes y sus variados recursos significantes.

En el cine no hay algo propio: la forma cinematográfica surge de la yuxtaposición de referencias. De esta manera, para identificar una forma histórica o una forma de memoria, es necesario ir a buscar formas allí donde la película las hace aparecer, por ejemplo, diarios, archivos, imágenes antiguas; pero también calles, rostros, poses, encuadres, niveles de cámara, amplitudes de plano, etc.

Pero la simple aparición de material de archivo no le confiere carácter histórico o memorialístico a un filme, sino que lo es, ante todo, por la forma en que esos archivos son interpretados, reinsertados en un flujo de imágenes, resemantizados y movilizados para construir un nuevo discurso a partir de ellos. Desde que surgieron los primeros filmes de archivos durante la Revolución Mexicana o, si se prefiere, desde que Esfir Shub realizara *La caída de la dinastía Romanov* (1927), hasta la *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard, el cine ha dado abundantes muestra de ello.

Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat (2003) proponen dos características o requisitos que podríamos utilizar para definir una forma cinematográfica. En primer lugar, se trata de una composición de imagen, sonido y duración (tiempo). Esa composición, a su vez —y este es el segundo requisito—, tiene que ser reconocible en un grupo de filmes separados. Liandrat-Guigues y Leutrat (2003) dan como ejemplo lo que llaman la “forma

del paisaje monumental” que desarrollaría John Ford en algunas películas de western, y que después se proyectaría a otras películas: un gran plano lejano, en el cual la cámara se mueve mostrando un paisaje que puede ser agreste o tener un pueblo, acompañado de una música y de una cierta cadencia en un lugar de la película, hacen que este paisaje se cargue de significado y de sentido. Entonces, esto permite que el paisaje transmita, por ejemplo, melancolía o monumentalidad. Este gran paisaje del western viene a constituir una forma cinematográfica propia. No es simplemente el paisaje, sino forzosamente estos tres elementos conjugados.

Es posible utilizar, también como ejemplo, las secuencias del bombardeo de La Moneda que aparecen en *La insurrección de la burguesía* (00:01 – 00:02) y *El golpe de Estado* (01:20 – 01:23), respectivamente, la primera y segunda parte de la trilogía de *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas* (Patricio Guzmán, 1975, 1976, 1979). Ver todas las veces en que aparece replicada en otras películas y la música que las acompañan, en qué momentos se insertan, llegando a constituir una especie de motivo —con significados distintos, tal vez, dependiendo de sus inserciones en distintos flujos de imágenes—. Se parece mucho a la idea del motivo poético o a conjunto de imágenes emblemáticas².

Así, tenemos tres criterios clave:

- a) El verosímil cinematográfico como una disposición a creer en lo que vemos. Para el caso del documental, específicamente como una disposición a creer que conocemos algo de la realidad que, como espectadores, compartimos con el filme.
- b) El verosímil se construye por medio de formas cinematográficas.
- c) Una forma cinematográfica es una composición de elementos yuxtapuestos (imagen, sonido, duración, etc.), presentes en un conjunto de películas, que funciona de manera similar a un motivo o imagen literaria o un emblema o tópico visual, es decir, es una estructura poética.

² Este es un ámbito en el que José Santa Cruz (2021), integrante del grupo de estudios Historia y Audiovisual en Chile, ha incursionado en profundidad en su última investigación, que aborda las metáforas audiovisuales elaboradas en torno al Golpe de Estado en la ficción cinematográfica.

Conciencia histórica y representación

La construcción de un verosímil histórico está fuertemente asociada al concepto de conciencia histórica. Se entiende por conciencia histórica una suma de operaciones mentales con las cuales los hombres interpretan la experiencia de la evolución temporal de su mundo, y de sí mismos, de forma tal que puedan orientar intencionalmente su vida práctica (Rüsen, 2001, p. 58). En tal planteamiento adquiere importancia el concepto de tiempo. Jörn Rüsen señala que las interpretaciones que se puedan hacer sobre acontecimientos actuales dependen de la representación sobre lo ocurrido en el pasado que le da sentido al presente. Es decir, el pasado sirve como base para interpretar el presente, estableciendo una relación entre esos tiempos. Pero, claro, no se trata de que el pasado determine el presente, sino de las relaciones posibles que establece con el presente y el futuro. Así, podríamos decir, también, que la ponderación y comprensión del pasado dependerá de las motivaciones y de la contextualidad de los interpretantes ubicados en la contemporaneidad. Serán las preocupaciones del presente las que operarán como lentes para comprender hechos o procesos históricos.

La conciencia histórica toma al pasado como experiencia y permite entender el sentido del cambio temporal y las perspectivas futuras hacia las que se orienta el cambio. En este sentido, se puede entender la historia como un nexo entre el pasado, el presente y el futuro.

De acuerdo con Rüsen (1992), “la conciencia histórica tiene una función práctica, confiere a la realidad una dirección temporal, una orientación que puede guiar la acción intencionalmente, a través de la mediación de la memoria histórica” (p. 29). Dicha orientación se manifiesta en dos esferas, una que concierne a la vida práctica y la otra relacionada con la subjetividad.

En su análisis sobre los trabajos de Koselleck, Paul Ricoeur (2008a, p. 21) afirmó que la conciencia histórica es el sentido de orientación en el tiempo, surgido de la polaridad entre la experiencia del pasado y el horizonte de expectativa del futuro. Es más, habría una dialéctica entre memoria, presente y perspectiva de futuro que se aplica tanto a la memoria individual como a la colectiva. Para Ricoeur, en la conciencia histórica interviene la memoria como un “presente del pasado” que puede proyectarse hacia el futuro, construir

un horizonte de expectativas a partir del campo de la experiencia. En cambio, la historia se orientaría únicamente hacia el pasado: "Por sí sola la historia no tiene más que una dimensión temporal, el pasado. La historia es, por vocación, retrospectiva: se define como la ciencia de los hombres en el pasado" (2008 a, p. 27).

La dicotomía planteada por Ricoeur es menos estricta de lo que podría parecer. A fin de cuentas, su texto se cierra con un llamado a que la memoria contribuya a reasentar la conciencia histórica en el campo de conocimiento de los historiadores. Dicho de otra manera, se trata de una exhortación a no separar irreconciliablemente memoria e historia. Esos postulados del filósofo francés, escritos originalmente en 1998, rebelan bastante sobre una época que asistía a la multiplicación exponencial de los relatos memorialísticos, y a un interés creciente por la memoria en detrimento de la historia. Más de veinte años después esa situación se mantiene en líneas generales.

Paradójicamente, la proliferación de los relatos de la memoria iniciada a finales del siglo XX –con la consecuente moda de lo retro y comercialización de la nostalgia– va acompañada de una sensación colectiva de enfrentar un riesgo constante de "perder la memoria", es decir, un riesgo de olvido generalizado. Por un lado, hay una sensación de "exceso de memoria", un peligro de su saturación, banalización y, como consecuencia, agotamiento (Robin, 2016, p. 21, 22). Por otro, una angustia ante una "escasez de la memoria", un temor por su pérdida, un vértigo ante su fugacidad. Esa contradicción se ve potenciada por el aumento de la capacidad de almacenamiento de la memoria, en su dimensión tecnológica y, también, por el carácter progresivamente virtual y fácilmente destruible. Como puede verse, la condición mediada o vicaria de la memoria está más presente que nunca (Ricoeur, 2008a, 2008b; Huyssen, 2007; Sarlo, 2005).

Sin embargo, en los últimos decenios, la memoria colectiva ha perdido su unicidad. Se ha fragmentado y se ha vuelto poliédrica, siendo posible formar parte de identidades grupales, no necesariamente excluyentes, que se intersecan—. Al respecto, es necesario llamar la atención sobre la creciente importancia que tiene actualmente el grupo etario para la conformación de la conciencia histórica, un fenómeno que ha llevado a la profundización de los relatos de experiencias intersubjetivas compartidas por la misma generación. Dentro de ese proceso, se ha dado, también, un gran espacio para la

expresión de los afectos y, en definitiva, para el relato del “espacio biográfico” (Arfuch, 2002).

Así, las distintas generaciones elaboran memorias propias que pueden entrar en conflicto con las de generaciones previas o posteriores. En ese sentido, las manifestaciones de transmisión intergeneracional suelen ser momentos de tensión, negociación y, a veces, de rechazo o de distanciamiento. Lo anterior es particularmente visible en los documentales latinoamericanos realizados por familiares de víctimas de las dictaduras del Cono Sur y, en menor medida, por familiares de perpetradores como ha sido ya ampliamente estudiado (Ramírez, 2010; Quílez y Estévez, 2013; Piedras, 2010, Seliprandy, 2018, Del Valle-Dávila, 2019, Bello, 2011; Bossay, 2016; Johansson y Vergara, 2014, Bossy y Vergara, 2010, De los Ríos y Donoso, 2016; Lazzara, 2020).

Temporalidad

Otro aspecto importante para comprender la situación del verosímil histórico, en tanto forma cinematográfica en la conciencia histórica de una época, es el de la *temporalidad*. Michele Lagny (1994, 1997) recurre a las concepciones del tiempo histórico de Fernand Braudel para proponer distintas temporalidades o *duraciones* en las que desplegamos nuestra conciencia de la historia: desde la “larga duración” de los procesos históricos lentos y complejos, que abarcan una o más generaciones, hasta la ‘corta duración’ de los acontecimientos efímeros marcados y pautados por la contingencia. Lagny propone que el cine tiene la capacidad de poner en escena estas distintas duraciones simultáneamente, o superpuestas una a otra, lo que permite presentar, en un mismo filme, *múltiples temporalidades* en las que distintas duraciones históricas se amalgaman con las estructuras narrativas y las formas sensibles cinematográficas. En *Intolerancia* (1916) de D. W. Griffith, por ejemplo, las cuatro historias paralelas que componen el fresco de la película –la vida de Cristo, la matanza de San Bartolomé, la caída de Babilonia y el melodrama proletario contemporáneo– ponen en escena acontecimientos de la corta duración histórica en los que resuena un plan narrativo que alude a la salvación humana, es decir, un proceso de larga duración (el de más larga duración posible, diríamos atendiendo al *pathos* religioso de Griffith). Así, se encuentran en pantalla las puestas en

cámara del acontecimiento con las estructuras narrativas que apelan a la larga temporalidad, de lo que resultaría, entonces, que las formas sensibles del pasado, fruto de una puesta en escena, no despliegan una imagen del hecho referido, sino que también se disponen o no, en su representación, desplegando multitemporalidades.

Lo interesante de esta perspectiva es notar estas dos cualidades. Primero, la capacidad de la narración fílmica para alternar, superponer y fundir diversas duraciones históricas, enfrentarlas y mezclarlas. Para Lagny, en el cine las diversas temporalidades se confrontan y dialogan libremente, produciendo un efecto de coalescencia. Esa posibilidad de superponer, o incluso fundir los tiempos, en principio, supondríamos que contradice el requisito de semejanza del verosímil histórico. Pero aquí se encuentra el segundo aspecto, el de la conciencia histórica. La yuxtaposición de las múltiples temporalidades en el cine es, de hecho, semejante a la conciencia histórica de los acontecimientos percibidos y comprendidos, ya sea a partir de sus relaciones con hechos pasados o de sus proyecciones temporales hacia el futuro. Es decir, las múltiples temporalidades de la forma cinematográfica se entretajan de igual manera que la narración de los acontecimientos construye la conciencia histórica de las sociedades, con la diferencia –del todo sustantiva– de que, en el caso del cine, dichas operaciones se realizan por medio de una forma sensible.

Por eso podemos afirmar que el verosímil cinematográfico es una forma sensible del pasado: porque dota de imagen y materialidad a nuestra conciencia histórica del tiempo. No la alude por medio de una metáfora o una sinécdoque, como lo haría la pintura histórica, sino que despliega un dispositivo audiovisual que *en todo se asemeja* al curso del tiempo de nuestra conciencia. Si añadimos a este razonamiento la idea de que el verosímil cinematográfico consiste en una disposición a creer que lo que vemos en el documental comparte el mismo estatuto de realidad con nosotros (los espectadores), nos daremos cuenta de que lo verosímil, en el cine, es la proyección de nuestra propia conciencia del tiempo histórico.

Un planteamiento similar podemos encontrar en Deleuze (1987) cuando propone que la imagen cinematográfica es ontológica porque plantea una temporalidad propia, que no se corresponde con nuestras percepciones psicológicas del tiempo común, sino que remite

a la “sustancia” misma de un tiempo que excede el de la percepción, tiempo construido en la representación fílmica *a semejanza* de la temporalidad de nuestros flujos mentales. En otras palabras, mientras las artes visuales basan su verosímil en la semejanza con un mundo externo referido, el cine, en cambio, imita el movimiento del pensamiento mismo, sus conexiones y afinidades, el desarrollo de sus conclusiones, la insidiosa y creativa confusión entre afectos, intereses, emociones e ideas. El cine no informa ni comenta nuestro mundo, tampoco lo repite. El cine produce un mundo en el cual creer, cuya existencia radica en ese momento inmóvil en el que nos sumerge³.

Sinteticemos estas ideas de la siguiente forma:

- a) El mundo compartido por el espectador y el documental, en el que habita la forma cinematográfica, es un mundo percibido y comprendido a partir de una determinada conciencia histórica.
- b) Esta conciencia histórica supone la interpretación de múltiples temporalidades en las que encajar los acontecimientos experimentados individual y socialmente, así como sus significados en campos temporales más amplios que exceden los de la experiencia vivida por los sujetos.
- c) El verosímil cinematográfico es capaz de yuxtaponer y unificar múltiples temporalidades en su forma sensible, con lo cual

³ José Santa Cruz trabaja con la perspectiva contraria a la que nosotros hemos visto acá. En un texto titulado *La imagen sintética* (2013) dialoga con Deleuze, desplazando el binomio imagen-tiempo por otro que él llama la *imagen-simulacro*. A partir del debate sobre la desustancialización de lo real, la hiperrealidad y lo hipermoderno, afirma que, en este contexto mediático e hiperreal, la imagen cinematográfica ya no es una conexión ontológica con lo real, como pensó Bazin, sino que nuestras formas de representación mediática están escindidas de la realidad. El cine contribuye a este proceso de escisión, produciendo una apariencia de las cosas. Dicho de otro modo, la imagen cinematográfica es la apariencia de las cosas que enmascara esa escisión.

Según Santa Cruz eso es evidente, precisamente, en la estética compulsiva de lo real de la que participa el cine hoy. Esa necesidad de buscar una especie de “realismo hiperreal”, a través de los artilugios técnicos, de las cuidadas recomposiciones digitales. Pero esa compulsión por mostrar trazos de realidad hace que, en el fondo, nos demos cuenta de que no hay ninguna conexión con lo real, porque lo real es una configuración histórica, colectiva, subjetiva, que tiene un componente visible, pero también un componente invisible. Por lo tanto, lo que surge de esa estética compulsiva de la realidad es una especie de presentismo constante de las imágenes. Si asumimos lo que plantea Santa Cruz, una película no podría recrear lo real: recrearía, por ejemplo, la vestimenta de los años ochenta, la apariencia de un formato como el VHS, pero sería, claro, un acercamiento cosmético. En ese sentido, podemos reconocer tres formas principales de este simulacro de realidad en las películas: filmes que muestran sus recursos de interpretación —por ejemplo el documental *Calafate* (2010) y todas las películas en las que el documentalista aparece hablando ante la cámara, mostrando, etc.; filmes que exhiben su estatuto de simulación —como en *Los héroes están fatigados* (2002), en la que Marco Enríquez-Ominami entrevista a su padre muerto— y, por último, filmes que representan su realización, como *La memoria obstinada* (1997). Una deriva respecto al problema planteado, asume el autor en sus investigaciones recientes al abordar la relación entre representación y acontecimiento histórico, específicamente en cuanto a las metáforas audiovisuales del Golpe de Estado chileno presentes en películas de ficción (Santa Cruz, 2021). Este da cuenta de que las imágenes del bombardeo a la Moneda son de las representaciones audiovisuales más icónicas y referenciales del Golpe de Estado —tanto nacional como internacionalmente— llegando incluso a instituirse como la representación del acontecimiento mismo en su totalidad y globalidad.

d) Establece una relación de semejanza con el propio movimiento del pensamiento, como expresión no ya de un mundo externo referido, sino de la conciencia histórica misma.

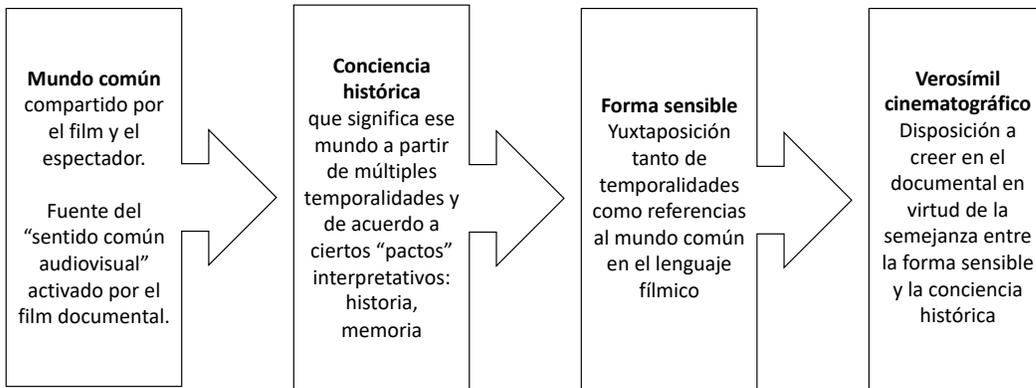


Fig. 1. Esquema analítico del verosímil histórico cinematográfico.

Relaciones lábiles: historia y memoria

Nos preguntamos, al fin, ¿qué modos de conciencia adquieren forma sensible en el verosímil cinematográfico? El texto de Paul Ricoeur *La lectura del tiempo pasado, memoria y olvido* (1999) invita a pensar la relación entre la producción historiográfica y la memoria, entendida como relación entre pasado y presente. La relación entre historia y memoria es situacional, esto implica que en cada contexto pueda variar, de acuerdo con la influencia que diversos factores ejerzan sobre ella, lo que le da al pasado la posibilidad de ser reinterpretado desde nuevas categorías conceptuales. En la medida en que esa relación se modifique, también cambiará la interpretación del pasado, lo que dará lugar al surgimiento de nuevos relatos historiográficos.

La memoria colectiva está basada en una tradición que no se ajusta necesariamente a los “hechos” históricos, pero tiene valor en la medida en que genera una perspectiva sobre el pasado y también una proyección hacia el futuro. En nuestra época, puede decirse que, de manera general, los estudios sobre la memoria colectiva se interesan menos por los relatos fundacionales de una comunidad que por eventos particularmente traumáticos, tales como la Shoah, el *apartheid*, el genocidio tutsi o —en el caso del Cono Sur— el

recuerdo y testimonio de las víctimas y de los supervivientes de la violencia de Estado (Ricoeur, 2008, Napolitano, 2018).

A la historia, en cambio, se la puede concebir como una elaboración; una escritura del pasado de acuerdo con las reglas de la producción de conocimiento científico por las que se rigen los historiadores. Al tratar sobre el pasado, la historia se nutre de la memoria, pero también la convierte en uno de sus objetos de estudio (Traverso, 2007, p. 72). En ese sentido, vale recordar la reflexión de Pierre Nora en *Entre memoria e historia* (1984):

Memoria, historia: lejos de ser sinónimos, tomamos conciencia de que todo las opone. La memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes y a este título, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es (p. 20).

La memoria atrapa la singularidad de la experiencia vivida en un hecho ocurrido en el pasado y la historia inscribe esa singularidad en un proceso histórico global para intentar esclarecer sus causas, sus consecuencias y explicar la dinámica del cambio ocurrido con el paso del tiempo. La tarea del historiador no es *suprimir* a la memoria, sino más bien *inscribirla* en un contexto histórico más amplio que permita entender lo ocurrido, y también comprender cómo y por qué un hecho se convierte en significativo y pasa a ser recordado por la sociedad, o por una parte de ella.

Los relatos historiográficos surgen de las inquietudes y demandas que el presente le hace al historiador. Esos cuestionamientos están relacionados con las características de la sociedad en la que este vive, con sus problemas, sus valores, sus inquietudes, e intereses y también con su memoria. Como afirma Breschand (2004):

Ya se trate de reflexionar sobre la historia a través de sus representaciones o de recuperar su hilo a través de sus lagunas, la cuestión siempre radica en volver a afianzar los pies en el presente y revisar la forma de conciencia que tenemos de éste (p. 48).

Pero no existe una única memoria en la sociedad, se puede hablar de memorias oficiales y de memorias ocultas o prohibidas, *memorias fuertes* y *débiles* y de memorias en conflicto. En ocasiones, *cuanto más fuerte es una memoria* mejor podrá ser su relación

con la escritura de la historia y así tendrá más posibilidades de ayudar a la construcción del relato historiográfico. Sin embargo, también puede suceder lo opuesto, memorias oficiales transmitidas de generación en generación por las instituciones educativas o por la cultura mediática, pueden establecer una relación problemática con la historiografía, lo que suele suceder con algunos relatos fundacionales (Napolitano, 2018, Traverso, 2011).

La historia y la memoria, por cuestiones políticas, ideológicas, étnicas y culturales, pueden tener una relación de complementariedad o de competencia en la búsqueda de legitimar a un grupo o una situación determinada. Cuando el concepto de memoria colectiva fue acuñado por el sociólogo Maurice Halbwachs (2004), a comienzos del siglo XX, la idea de comunidad hacía referencia en gran medida a la figura de nación. Esta asociación entre comunidad, imaginario y nación recuerda a la noción de “comunidad imaginada” desarrollada, años más tarde, por Benedict Anderson (1993) en sus estudios sobre el origen y el desarrollo del nacionalismo.

Sin embargo, como veíamos al hablar de la conciencia histórica, la noción de colectivo ha ido transformándose, asumiendo un carácter plural y fragmentario. La memoria colectiva puede serlo de un grupo específico formado a partir de diferentes características comunes (étnicas, de género, edad, gusto, interés, origen, política, etc.). Esas memorias, al igual que esos grupos pueden entrar en conflicto. De igual manera, un individuo siempre integra diversas memorias de diversos colectivos.

Ciertos elementos de la memoria no pueden nunca ser aprehendidos por la historia: el sentimiento de una experiencia, la intensidad de la alegría o del sufrimiento, la cualidad de lo que sucede. Es por ello que Ricoeur (2008) asocia a la memoria el valor de la “fidelidad” con la experiencia vivida, mientras que la historia tiene como función desarrollar una “dimensión crítica”. Así, la historia contiene elementos que no se agotan con la memoria, como los factores demográficos, ecológicos y económicos, entre otros.

Podemos resumir lo dicho de la siguiente manera:

- a) Historia y memoria son dos maneras de aproximarse al pasado que se relacionan de diferentes maneras según los contextos y circunstancias específicas.
- b) La memoria responde a los intereses y experiencias de grupos específicos, es difusa pero intensa.

c) La historia recurre a la memoria, la inscribe en procesos sociales amplios y complejos para explicarla, pierde su intensidad emocional, pero a la vez la estabiliza.

El pasado reciente y el trauma

La preocupación por las interacciones entre historia y memoria se volvió central cuando el pasado reciente se transformó en objeto de estudio de la historia, bajo la denominación de “historia del tiempo presente”. Para Julio Aróstegui (2004, p. 13) el surgimiento de este nuevo objeto de estudio provocó un cambio en la relación entre “historia” y “presente” y originó que la memoria adquiriera una gran importancia para el trabajo del historiador.

El Holocausto y la resistencia contra el nazismo y el fascismo en la Segunda Guerra Mundial, son los eventos del pasado reciente que han llamado con más fuerza la atención de los estudios de la memoria. Es más, ambos han servido de paradigma para el estudio de la memoria de otros procesos históricos traumáticos caracterizados por la violación masiva de los Derechos Humanos, entre los que se encuentran las dictaduras del Cono Sur (Napolitano, 2018, p. 213).

La búsqueda del esclarecimiento de los crímenes perpetrados por regímenes totalitarios y autoritarios del pasado reciente ha llevado a una valorización del testimonio de las víctimas emprendida por diferentes comisiones de la verdad, procesos judiciales y áreas del conocimiento como el psicoanálisis, la antropología, la sociología y la historia oral. La importancia histórica de esos testimonios es indudable, pues contribuyen a defender el principio del “deber de memoria”, es decir, la necesidad de las sociedades de recordar los crímenes contra la Humanidad como forma de evitar su repetición (Erice, 2008). Sin embargo, la centralidad de los testimonios plantea un dilema epistemológico a los historiadores, que se debaten entre el reconocimiento y la valoración de estas narrativas subjetivas, fundamentales para la consolidación democrática, y la necesaria distancia crítica de la disciplina histórica:

A lo largo de estos procesos, los historiadores suelen ser llamados a confirmar los testimonios de las víctimas, y a cooperar en el establecimiento de responsabilidades y en la lucha contra el olvido colectivo, reiterando el carácter pedagógico y moral del conocimiento histórico, sintetizado en la expresión “nunca más”. Sin embargo, no es raro

que surjan conflictos entre la búsqueda de la verdad histórica, siempre plural e intersubjetiva, y la urgencia del testimonio, subjetivo y parcial, más inclinado a la veracidad que a la verdad. Por regla general, aunque compartan valores democráticos comunes, los historiadores, los activistas humanitarios y los testigos-protagonistas divergen en la explicación de la naturaleza y el significado de los acontecimientos desencadenantes (Napolitano, 2018, p. 209).

El uso del testimonio como fuente de información histórica plantea a los investigadores nuevos desafíos que implican el desarrollo de una epistemología diferente a la tradicional para pensar la relación entre el historiador y sus fuentes. En este contexto, la memoria es una fuente fundamental para la historia, pero no como una representación empírica del pasado, sino como su recepción y asimilación (La Capra, 2008, p. 22).

Esa concepción de La Capra contribuye a superar uno de los impases de la relación entre memoria e historia. Como afirma Ricoeur (2008a) la historia, a diferencia de la memoria, puede ser interrogada en términos de verdad; así podemos evaluar la veracidad o falsedad de las fuentes históricas o de los hechos que sustentan y, en menor medida, la veracidad de las explicaciones de los historiadores, veracidad entendida, en este último caso, desde el punto de vista de la probabilidad o del carácter plausible de una explicación. La memoria no es susceptible de evaluarse según esos criterios; sin embargo, tiene interés como fuente para el historiador si se la considera como una cristalización de relatos sobre el pasado, en los que confluyen operaciones de recepción y asimilación.

Finalmente, respecto de las características diferenciadoras de la memoria y de la historia, Ricoeur hace una distinción que puede resultar fecunda. La memoria estaría más relacionada con un voto de “fidelidad” –concepto clave en el caso del testimonio–, mientras que la historia lo está con un voto de “verdad”. Como sostiene Régine Robin (2016, p. 279), en su análisis de Ricoeur: “el historiador mantiene con lo real del pasado, un contrato de verdad”, que se sustenta en el documento y la explicación causal. Con todo, “fidelidad” y “verdad” no deben oponerse, sino que funcionar como una dialéctica:

En resumen, una memoria sometida a la prueba crítica de la historia ya no puede aspirar a la fidelidad sin ser filtrada por la verdad. Y una historia colocada por la memoria en la dialéctica de la retrospectiva y el proyecto ya no puede separar la verdad de la fidelidad,

que en última instancia está apegada a las promesas incumplidas del pasado; pues es con ellas con las que estamos primordialmente en deuda. (Ricoeur, 2008, p. 28)

Muy vinculada al concepto del testimonio y a la figura del testigo-protagonista, se sitúa la noción de trauma como elemento sustancial de la experiencia vivida por los sobrevivientes de violaciones de derechos humanos. La noción de trauma adquiere importancia en la relación entre historia y memoria en la medida en que la historia toma como objeto de estudio al pasado reciente, compuesto por hechos que dejaron profundas heridas en los protagonistas y en sus descendientes.

La revisión y reescritura del pasado es, para Ricoeur (2008), un tipo de “elaboración” – concepto tomado del psicoanálisis– que sirve para enfrentar procesos traumáticos al establecer nuevas cadenas de causalidad, nuevas interpretaciones y debates públicos. En ese sentido, se puede dar el caso de que la historiografía sea crítica de la memoria hegemónica y la combata para que pierda legitimidad, precisamente con el objetivo de permitir una reelaboración. Hay que agregar que Ricoeur frente al trauma señala que existen dos posibilidades: por un lado, el trabajo de elaboración y de recuerdo; por el otro, la repetición. Frente a la pérdida habría también dos posibilidades: el trabajo de duelo (incorporación de la pérdida) que se contrapone a la melancolía (que conduce al odio, al autodesprecio, al resentimiento, etc.). Tanto la memoria colectiva como la historia, en la perspectiva de Ricoeur, pueden contribuir con el trabajo de elaboración del trauma colectivo y del duelo. De esa manera, ayudan a romper la repetición patológica y la melancolía social, con sus vertientes como el odio, la negación, el resentimiento, el silenciamiento, etc.

El trauma ha cobrado importancia a partir de un camino que puede tener dos sentidos. Puede iniciarse de un duelo no resuelto por la sociedad, como acabamos de ver. Pero también es posible que parta del interés de las sociedades por los sitios de la memoria, a los que Pierre Nora (1984) denomina sitios del trauma, debido a que permanecen imbuidos de las marcas que ha dejado este⁴.

⁴ La idea de una conexión espacial con el trauma recuerda las nociones de rastro, vestigio, huella –es decir de una cierta continuidad indicial– desarrolladas por pensadores como Georges Didi-Huberman (2017). Pero cabe recordar que la memoria también puede tener una dimensión inmaterial, así como el llamado ‘lugar de memoria’.

Uno de los mayores desafíos a los que se enfrenta la memoria es la representación del trauma. Muchos teóricos de la memoria y de los estudios literarios, inspirados en gran medida por el psicoanálisis y por algunos campos de la filosofía, han defendido el carácter irrepresentable, inefable e indecible del trauma (Lojkin, 2005; Seligmann-Silva 2000). En última instancia, la experiencia del trauma sería incommunicable, el horror absoluto, la proximidad con la muerte, la violencia extrema de la tortura y la violación no tendrían cómo ser puestas en palabras o en imágenes sin fracasar, sin caer necesariamente en un reduccionismo y, en el peor de los casos, en un riesgo de banalización. Todo intento de representación de lo absoluto estaría destinado al fracaso del lenguaje. Frente a lo absoluto del trauma se yerguen relatos lacunares, silencios, afasias, amnesias, evasivas, etc. Es por ello que cineastas como Claude Lanzmann (*Shoah*, 1985) rechazaran drásticamente la utilización de materiales de archivo para abordar la memoria de los campos de concentración, la representación del horror es considerada como un interdicto con ecos religiosos, como un sacrilegio: “El Holocausto es único en la medida en que construye a su alrededor un círculo de llamas, el límite a no transponer, porque un poder de horror determinado es intransferible; pretender simularlo es hacerse culpable de la más grave transgresión” (Lanzmann, 1994 cit en Robin, 2016, p. 301).

Sin embargo, la defensa del carácter irrepresentable, indecible o incommunicable del trauma ha sido reiteradamente problematizada por una serie de autores como Didi-Huberman (2004) y Rancière (2011), en el campo de la historia del arte y de la filosofía. En los estudios sobre documental latinoamericano contemporáneo, se destacan al respecto los análisis de Fernando Seliprandy (2018) como uno de los principales críticos contra la noción de lo irrepresentable. Para los autores que sustentan la necesidad de la imagen, aun a riesgo de fracasar, aun si la representación del trauma se vuelve necesariamente una “aporía”, el intento de dar a conocer el trauma sería una necesidad imperiosa contra el olvido. De acuerdo con Robin (2016: 305) sostener que existe lo irrepresentable puede ser una actitud ética o una convicción que busca evitar la banalización del horror; sin embargo, esa actitud puede acabar generando una censura o autocensura que contribuya al empobrecimiento del frágil imaginario de eventos como la *Shoah*.

Incluso si esa comunicación es parcial, lacunar o limitada, encarar esa tarea forma parte del compromiso con la verdad asumida por la historiografía. También, constituye una parte

del trabajo de memoria y reelaboración necesaria para las sociedades que enfrentan pasados dolorosos. Eludir el problema de la representación del trauma en nombre de su irrepresentabilidad acabaría haciéndole un favor a aquellos agentes históricos autoritarios que quisieron ocultar y hacer olvidar los crímenes contra los derechos humanos.

Entonces, ¿cómo vemos un documental histórico?

En el artículo *Estrategias de verosimilitud histórica en los documentales chilenos* (Salinas, Stange y Del Valle-Dávila, 2022) se estableció, por medio del análisis de una treintena de documentales chilenos, dos pactos interpretativos predominantes en el tratamiento del pasado: la “historia” y la “memoria”. El análisis trató entonces a estos pactos como estrategias para producir un *efecto de realidad* del documental, en línea con los planteamientos descritos al inicio de este artículo. Sin embargo, la propuesta actual –que la verosimilitud histórica del material funda su eficacia en la semejanza con cierta conciencia histórica y no con el mundo representado– obliga a reexaminar dicha tentativa e indagar si acaso es posible entender la historia y la memoria como ejes de producción de formas sensibles específicas del pasado. En otras palabras, ¿pueden la historia y la memoria producir formas cinematográficas propias?

Un primer aspecto para considerar es este: recuperar la forma sensible del pasado en el cine documental no implica analizar discursiva o formalmente la estructura enunciativa del filme, sino identificar a lo largo de un grupo de filmes una *forma cinematográfica* significativa que sirva de motivo poético o metáfora visual del pasado. Por lo anterior, la unidad de análisis que proponemos es la forma cinematográfica.

Un segundo aspecto es considerar el esquema analítico antes propuesto. Con ello como base, se puede esbozar una herramienta de análisis que se concentra en tres grandes dimensiones:

a. *La descripción de la forma sensible*, es decir, de los elementos visuales, sonoros y narrativos a través de los cuales se materializa audiovisualmente una secuencia con valor de emblema, tópico o metáfora que concentre especialmente uno o varios significados acerca del pasado representado en el filme documental. No se trata sólo de

una dimensión de base, sino de la caracterización del material mismo que después será examinado en tanto posibilidad de un verosímil de la conciencia histórica.

b. *La descripción del mundo común* compartido entre el documental y el espectador, el que, por una parte, provee del “archivo visual” y de los materiales extratextuales con los que se compone la forma cinematográfica y, por otra, fundamenta la disposición a creer en el conocimiento que el documental ofrece respecto del propio mundo del espectador. Dada esta doble condición, se examinan los repertorios cinematográficos y extracinematográficos que concurren en la forma cinematográfica analizada.

c. *La descripción de la conciencia histórica* que se hace manifiesta en la secuencia, en términos de yuxtaposición de diversas temporalidades o duraciones, así como en la apelación a significados tópicos que pueden relacionarse con diversos modos del discurso social de una o varias comunidades en las que el propio espectador pueda imaginarse.

Es fundamental que, como se dijo antes, las formas fílmicas puedan ser reconocidas en varias películas, de modo que su recurrencia dé cuenta de la consistencia de una elaboración sensible de dicha aproximación a la comprensión del pasado. La coherencia de los elementos de la forma sensible con los del mundo común, en un primer nivel de análisis, y de los resultados de este análisis con los elementos de la conciencia histórica, en un segundo nivel, nos permitirán describir el verosímil cinematográfico. Una posterior apelación a los usos de la historia y la memoria, en los términos en que han sido planteados en el último tercio de este artículo, permitirá estimar el valor de estos verosímiles cinematográficos para la producción sensible de ambos pactos interpretativos.

La siguiente tabla resume estos puntos y ofrece una visión preliminar de esta herramienta de análisis estético:

Tabla 1. Grilla de análisis de la forma sensible del pasado (elaboración propia)

Unidad de análisis: secuencia

Película	Realizado r/a/es	Año	Secuencia elegida		Denominación provisoria del verosímil formal	I. Composición de la forma sensible				II. Composición del mundo común			III. Apelaciones a la conciencia histórica		Misma forma en otras películas
			Descripción	Metraje		Video	Audio	Tipo de narración	Perfil del sujeto entrevistado	Contenido	Forma	Intención comunicativa o punto de vista	Temporalidad	Significados colectivos preferentes	
Título de la película	NOMBRE de los realizadores	Año de realización	Síntesis de lo mostrado en la secuencia	Minutos de inicio y de término	Nombre provisoria de la forma sensible	Descripción de los elementos visuales de la secuencia	Descripción de los elementos sonoros de la secuencia	Voz de los dios, cabezas, parlantes, testimonio,	Cuando aparece el perfil o rol asignado al personaje en	Referencias o alusiones a elementos del archivo	Referencias o alusiones a elementos del archivo	Inferencia de la intención motivacional que domina la	Adherencia a un hecho / Presentación de algunos elementos entre hechos	Inferencia acerca de algunos elementos “retóricos”	Otras películas donde podemos identificar la misma

película	encia:	encia:	etc.	cámara	“arch	o	secuen	de	(tópicos	forma
a	encua	sonido	Categ	(expert	ivo”	audiov	cia	distinto	,	sensible.
	dre,	direct	orías	o,	socia	isual:	(denun	s	lugares	
	color,	o,	tomad	testigo,	l o	graba	ciar,	tiempos	comun	
	tempe	efecto	as de	etc).	histó	ciones	homen	.	es) en	
	ratura,	s	Salina	Catego	rico:	,	ajear,		los que	
	textur	sonor	s,	rías ad	notici	escen	explicar		la	
	a,	os,	Stang	hoc.	as,	as de	, etc)		forma	
	movim	músic	e y		hech	películ	determi		sensibl	
	iento,	a, etc.	Del		os,	as	nada		e	
	etc.		Valle-		mod	famos	de		sintetiz	
			Dávila		as,	as,	manera		a un	
			(2022)		canci	fotos	ad hoc.		signific	
			.		ones	conoci			ado	
					de	das,			tópico:	
					époc	etc.			la	
					a,				liberaci	
					etc.				ón, la	
									redenci	
									ón, etc.	

Referencias Bibliográficas

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones en torno al origen y difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aróstegui, J. (2004). *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Madrid. Alianza.
- Aumont, J., et. al. (2008). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Baxandall, M. (2016). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Buenos Aires: Ampersand.
- Bazin, A. (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bello, M. J. (2011). *Documentales sobre la memoria chilena aproximaciones desde lo íntimo*. Cinémas d'Amérique latine (N° 19), 77-79.
- Bossay, C. (2016). *Astutos chascones secundarios. El trauma histórico chileno visto desde la adolescencia*. Cinémas d'Amérique latine (N° 23), 122-133.
- Bossy, M. y Vergara, C. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Breschand, J. (2004). *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- De los Ríos, V. y Donoso, C. (2016). *Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo*. Nuestra América (N° 10), 207-219.
- Del Valle-Dávila, I. (2019). *La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo*. Área Abierta (N° 19), 327-346.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Dionisio, M. (1972). *Introducción a la pintura*. Madrid: Alianza.

- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Erice, F. (2008). *Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico*. Entelequia: revista interdisciplinar (N° 7), 77-96.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa universitaria de Zaragoza.
- Huysen, A. (2007). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Johansson, M. T. y Vergara, C. (2014). *Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales Algún lugar del cielo de Alejandra Carmona y Mi vida con Carlos de Germán Berger-Hertz*. Meridional (N° 2), 89-105.
- Joly, M. (2003). *La interpretación de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Jost, F. (2002). *El culto de la televisión como vector de identidad*. Comunicación y Medios (N° 13), 31-38.
- Jost, F. (2012). *La promesa de los géneros: ¿Cómo vemos la televisión?* Rastros Rostros, 14 (27), 25-35.
- Kristeva, J. (1970). *La productividad llamada texto*. En Barthes, R., et. al. *Lo verosímil* (p. 63-93). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 2*. Madrid: Espiral.
- La Capra, D. (2008). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo.
- Lagny, M. (1994). *Le film et le temps braudélien*. CineMas, 5 (1-2), 15-39.
- Lagny, M. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch.
- Lazzara, M. (2020). *Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado*. Atenea (Concepción), (N° 521), 231-248.
- Liandrat-Guigues, S. y Leutrat, J. L. (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid: Cátedra.
- Lojkine, S. (2005). *Image et subversion*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, [col. «Rayon philo»].

- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Morin, E. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Napolitano, M. (2018). *Aporias de uma dupla crise: História e memória diante de novos enquadramentos teóricos*. *Sæculum – Revista de História* (Nº 39), 205-218.
- Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire, 1. La République*. Paris: Gallimard.
- Odin, R. (2012). *Filme documentário, leitura documentarizante*. *Significação* (Nº 37), 10-30.
- Piedras, P. (2010). *La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo: la representación de lo autobiográfico y sus dispositivos*. *Cine Documental*, (Nº 1).
- Ramírez, E. (2010). *Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura*. *Aisthesis* (Nº 47), 45-63.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Politopias.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado, memoria y olvido*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.
- Ricoeur, P. (2008a). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2008b). *Histoire et memoire*. En Baecque, A. y Delage, C. (orgs.) *De l'histoire au cinema* (p. 17-28). París: Complexe.
- Robin, R. (2016). *A memória saturada*. Campinas: Editora Unicamp.
- Rüsen, J. (1992). *El desarrollo de la competencia narrativa en el aprendizaje histórico. Una hipótesis ontogenética relativa a la conciencia moral*. *Propuesta educativa* (Nº 7): 27-36.
- Rüsen, J. (2001). *Razón histórica*. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Salinas, C., Stange, H. del Valle-Dávila, I. (2022). *Estrategias de verosimilitud histórica en los documentales chilenos, 1970-2020*. *História: questões & debates*, 70 (1), 92-117.

- Salinas, C., et. al. (2019). *La historia en el cine de ficción chileno: estrategias de producción de un sentido común audiovisual*. *Comunicación y medios* (N° 39), 160-173.
- Santa Cruz, J. M. (2013). *La imagen sintética. Estudios de cine contemporáneo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Santa Cruz, J. M. (2021) *Las metáforas audiovisuales del Golpe Militar* [conferencia]. Santiago: Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Seligmann-Silva, M. (2000). *A história como trauma*. En Nestrovski, A. y Seligmann-Silva, M. (orgs.) *Catástrofe e representação* (p. 73-98). São Paulo: Escuta.
- Seliprandy, F. (2018). *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*. Tesis de Doctorado en Historia Social, Universidad de São Paulo.
- Stange, H. y Salinas, C. (2020). *La historia en tiempo presente. Fascinaciones televisivas con el pasado de Chile*. En del Valle, C. y Valdivia, P. (eds.) *Leyendo el tejido social. Análisis discursivo y retórica cultural en el sur global* (p. 213-237). Groninga: U. de Groningen-U. de la Frontera.
- Stange, H. y Salinas, C. (eds.). (2017). *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*. Santiago: Universitaria.
- Svenson, V. (2013). *Relaciones entre cine, literatura y educación*. *Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales*, 1 (16), 1-13.
- Todorov, Z. (1971). *Tropos y figuras*. En *Literatura y significación* (p. 203-236). Barcelona: Planeta.
- Traverso, E. (2007). *Historia y memoria. Notas sobre un debate*. En *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (p. 67-96). Buenos Aires: Paidós.
- Traverso, E. (2011). *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo.

Referencias Audiovisuales

Guzmán, P., (1975). *La insurrección de la burguesía*. 3 hrs. 11 min.

Guzmán, P., (1976). *El golpe de Estado*. 1 hr. 28 min.

