

Actas del coloquio
LA HISTORIA EN EL CINE CHILENO DE FICCIÓN

realizado en el auditorio Jorge Müller
Instituto de la Comunicación e Imagen

19 de noviembre de 2014

Coloquio

La Historia en el Cine Chileno de Ficción

Programa

- 14:00 hrs.** Presentación del proyecto.
Claudio Salinas y Hans Stange.
- 14:30 hrs.** Mesa "El cine chileno mira al pasado".
Modera: Pablo Marín.
Participan: Eduardo Santa Cruz, Carolina Kuhlmann, Cristian Ahumada y Luis Horta.
- 16:00 hrs.** Café.
- 16:30 hrs.** Mesa "Historia, memoria y presente en el cine chileno"
Modera: Darcie Doll.
Participan: Carolina Larraín, Pablo Aravena, José M. Santa Cruz.



Miércoles
nov. 19

Auditorio Jorge Müller

Ignacio Carrera Pinto #1045, Ñuñoa, Santiago.



Esta actividad cuenta con apoyo de la
Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas y
del Instituto de la Comunicación e Imagen
de la Universidad de Chile

Afiche del encuentro

Actas del coloquio **La historia en el cine chileno de ficción**

Revista *Comunicación y Medios*. Colección *Documentos* N° 3.

Editores: Claudio Salinas y Hans Stange.

Editora de la colección *Documentos*: Lorena Antezana.

Diagramación: Alicia San Martín.

Transcripciones: Ricardo Acuña Díaz

Instituto de la Comunicación e Imagen

Universidad de Chile

Capitán Ignacio Carrera Pinto 1045, Ñuñoa, Santiago de Chile

Tel: +562 2978 7949

Proyecto auspiciado por el Fondo de Investigación para la Innovación Disciplinaria
Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas para la revitalización de las Artes, las
Humanidades, las Ciencias Sociales y la Comunicación.

Santiago de Chile, diciembre de 2014.

ÍNDICE

- 5** Presentación
El recurso a la historia en el cine chileno de ficción
Claudio Salinas, Hans Stange
-

Mesa 1. El cine chileno mira al pasado

- 11** Nación y taquilla. Percepciones sobre la película *El húsar de la muerte*
encontradas en el Chile de 1925
Cristian Ahumada, Carolina Kuhlmann
- 23** Cine y sociedad en Chile en la década de 1940
Eduardo Santa Cruz A.
- 36** Un western marxista: *Caliche sangriento* y el Nuevo Cine chileno
Luis Horta
- 47** Comentarios sobre la mesa
Pablo Marín
-

Mesa 2. Memoria, historia y presente en el cine chileno

- 56** La configuración del futuro en el cine chileno de los 90
Pablo Aravena
- 65** Cine chileno de la transición: rúbricas de la des-memoria en la
construcción de relatos sin documentación
Carolina Larraín
- 75** Naturalización de la dictadura. Formas de la historia en la trilogía de Pablo
Larraín
José M. Santa Cruz G.
- 80** Comentarios sobre la mesa
Angélica Franken

Presentación

El recurso a la historia en el cine chileno de ficción

Claudio Salinas Muñoz

Instituto de la Comunicación e Imagen, U. de Chile
claudiorsm@yahoo.com

Hans Stange Marcus

Instituto de la Comunicación e Imagen, U. de Chile
hstangemarcus@yahoo.es

Les damos la bienvenida al coloquio *La historia en el cine chileno de ficción*. Durante esta tarde presentaremos resultados preliminares de un estudio que hemos realizado desde hace poco más de un año y en el que han participado junto a nosotros los investigadores Eduardo Santa Cruz, Luis Horta, Carolina Larraín, Pablo Aravena, José Miguel Santa Cruz, Carolina Kuhlmann y Cristian Ahumada, quienes expondrán en las siguientes mesas. El estudio está patrocinado por el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile y el Fondo para Investigación de la Iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas.

Nos gustaría relatarles algunos antecedentes de los trabajos que escucharán y que tendrán oportunidad de debatir. Disculparán la excesiva simplicidad con la que ciertos asuntos serán tratados: los textos de este coloquio serán editados próximamente en un libro, que permitirá profundizar de manera adecuada en los diferentes meandros del asunto.

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

Nos percatamos que existe un consistente corpus de películas, desde la muda *Manuel Rodríguez* (1910) hasta *No* (2012), el último film de Pablo Larraín, que han abordado los acontecimientos históricos en el país, ya sea tratándolos directamente o enmarcando en ellos sus narrativas ficcionales. Sin embargo, es poco el conocimiento preciso que tenemos sobre las representaciones históricas en estos filmes. Es reconocido el papel que el cine documental ha cumplido en representar una suerte

de *historia no oficial*, sobre todo en relación a la historia reciente (vid. Vega 2006; Ramírez 2013), pero solamente hay un texto de reciente aparición que se refiere directamente a la relación que estamos planteando en el cine de ficción (Del Alcázar 2013).

Había que comenzar, entonces, por preguntarnos acerca de las bases mismas de la relación entre discurso histórico y representación cinematográfica. Con este fin, los participantes en el proyecto realizamos un seminario durante medio año para discutir estos asuntos y revisar la literatura disponible –que puede sintetizarse en la siguiente tríada: Sorlin, Rosenstone y Ferró, a la que podemos agregar todos los demás textos que citan o problematizan a Sorlin, Rosenstone y Ferró. Durante este trabajo contamos con la inestimable ayuda de Cristian Ahumada y Carolina Kuhlmann en una doble función de investigador-asistente, y de Ricardo Acuña en la transcripción del material.

La mayoría de estos trabajos constatan que no es sencillo, y quizás hasta sería imposible, delimitar claramente las fronteras y relaciones que se forman entre ambos campos discursivos. En la revisión identificamos con mayor nitidez tres líneas de trabajo posibles:

1. El estudio de las representaciones que el cine hace de los hechos históricos. En esta línea se presentan las preguntas acerca de cómo el cine narra, recrea o “refleja” ciertos acontecimientos, con qué propósitos y enfoques (esta es la línea que seguimos en nuestro estudio);
2. Los usos del cine como herramienta didáctica para la enseñanza de la historia; y
3. La validez del material filmico como fuente y recurso para la investigación histórica.

Las tres líneas descritas convergen en una pregunta común, y casi obvia: ¿cómo representa el cine los acontecimientos históricos? La pregunta es engañosa y difícil, por muchas razones. En primer lugar, por el desconocimiento que los especialistas en historia tienen de los lenguajes audiovisuales y su tendencia a tratar los filmes del mismo modo con que abordan las fuentes documentales escritas.

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

Si lo pensamos bien, toda historia es un relato y, por tanto, el trabajo del propio historiador es el de la “reconstrucción” e “interpretación” de los acontecimientos pasados. La historia es también una representación del pasado, no el pasado mismo, aunque esto pase inadvertido muchas veces. Tal constatación llevó a nuestro grupo a considerar el asunto como un problema de interacción entre dos formas discursivas: la histórica y la cinematográfica.

La pregunta entonces es ¿cómo se relacionan el discurso histórico y el discurso fílmico? A través de sus propias estrategias, convenciones, géneros y métodos, cada campo produce una representación verosímil del acontecimiento histórico. Concentrémonos en el término *verosímil*: nos referimos a un “efecto de realidad” que se consigue mediante los recursos discursivos de cada medio. La gestualidad de los personajes, los diálogos precisos que se les atribuyen, las emociones que despliegan, la posibilidad de ver las locaciones en que desarrollan sus acciones, las relaciones personales y sociales que entablan, pero también la posición de la cámara, la duración de la secuencia, el orden causal sugerido por el guión, las justificaciones y condenas a las dimensiones humanas de los caracteres, los valores morales y las pasiones puestas en juego, además, por supuesto, de la música, el vestuario y la “ambientación” son todos recursos con los cuales el cine produce un *efecto de realidad*, a veces tan poderoso que no puede ser “desmentido” por ningún discurso historiográfico.

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

Los discursos y razones históricas forman parte, muchas veces, de estos contextos de producción del cine, razón por la cual el trabajo del seminario se orientó hacia el estudio de los usos que ambos hacen tanto del hecho histórico como uno del otro: qué hace el cine con los discursos históricos; qué hacen los historiadores con el material audiovisual; y qué hacen los públicos con ambos discursos.

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

En definitiva: el discurso fílmico recurre al discurso histórico para representar sus propios problemas. Aquí ha de estar el foco del estudio de la historia en el cine. Hemos de preguntarnos, junto con Rosenstone: “¿Quién habla en nombre del pasado? ¿Y en qué medio? ¿Y con qué reglas?” (1997: 141).

De este modo, la convergencia entre ambos campos se vuelve naturalmente un espacio de interés para la investigación y para interrogarse acerca de qué manera y en qué sentido los cineastas se han interesado en representar la historia nacional o local y cómo caracterizar y explicar los discursos que se han construido en el cine chileno en una perspectiva histórica.

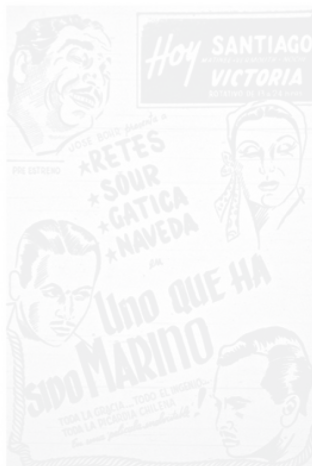
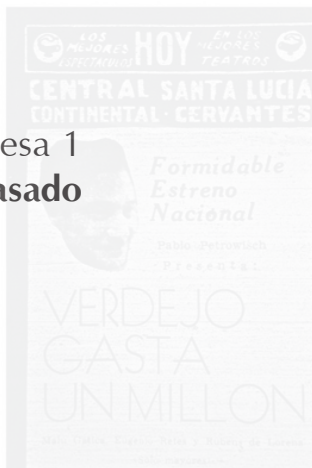
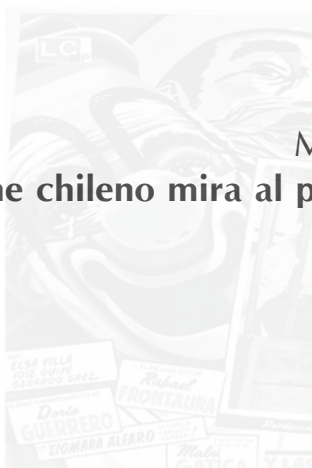
En este punto, concluimos el seminario y los investigadores del proyecto abordaron el análisis de distintos objetos. No se trata, evidentemente, de una revisión exhaustiva de películas “históricas” sino de una primera aproximación al problema general sobre qué hace el cine chileno con los discursos históricos. De eso hace ya un tiempo. En las siguientes mesas ustedes podrán oír las respuestas preliminares a esa pregunta. Esperamos que el resultado interese a más de alguno, que suscite revisiones y más interrogaciones, de igual manera que esperamos su ayuda para corregir y mejorar las reflexiones que aquí serán presentadas.

Muchas gracias.

Algunas referencias

- Alvira, Pablo (2011). “El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas”. *Páginas 4*: 135-152.
- Bloch, Avital (1995). “Sobre el cine, la historia y las nuevas posibilidades de la verdad”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas 5*: 53-67.
- Burke, Peter (2003). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Caparrós, José María (2007). “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”. *Quaderns de cine 1*: 25-35.
- Del Alcázar, Joan (2013). *Chile en la pantalla*. Santiago: DIBAM-Univ. De Valencia.
- Ferró, Marc (1997). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- ____ (2008). *El cine, Una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Guynn, Willyam (2006). *Writing history in film*. London-New York: Routledge.
- Metz, Christian (1970). “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”. *Lo verosímil VV.AA.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. pp. 17-30.
- Pelaz, José-Vidal (2007). “El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre la Historia y el cine”. *Légete 7*: 5-31.
- Ramírez, Ricardo (2013). *Escenas de una realidad trizada: el documental chileno de la postdictadura*. Memoria de título de periodista. Dir.: Lorena Antezana. Universidad de Chile.
- Rinke, Stefan (2010). “Historia y nación en el cine chileno del siglo XX”. *Nacionalismos e identidad en Chile, siglo XX*. Cid, Gabriel; San Francisco, Alejandro (eds.). Santiago: Centro de Estudios Bicentenario. 3-24.
- Romano, Silvia (1998). “Los documentos audiovisuales como fuentes de la historia. Un estudio preliminar”. *Estudios Sociales 15*: 227-241.
- Philip Rosen (2001). *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

- ____ (2005). “La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”. *Istor* 20: 91-108.
- Rueda, José Carlos; Chicharro, María del Mar (2004). “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico”. *Ámbitos* 11-12: 427-450.
- Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para historia del mañana*. México: FCE.
- ____ (1991). “Historia del cine e historia de las sociedades”. *Revista Film-Historia* 1(2): 73-87.
- ____ (2005). “El cine, reto para el historiador”. *Istor* 20: 11-45.
- Vásquez, David (1996). “El cine como registro de una sociedad de cambio”. *Chile. Historia y presente. Una visión interdisciplinaria*. Riquelme, Alfredo (ed.). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 119-ss.
- Vega, Alicia (2006). *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Verón, Eliseo (1984). “Semiosis de lo ideológico y del poder”. *Espacios de crítica y producción* 1: 43-51.
- ____ (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- White, Hayden (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.



Mesa 1
El cine chileno mira al pasado

Nación y taquilla.

Percepciones sobre la película *El Húsar de la Muerte* encontradas en el Chile de 1925

Cristian Ahumada Vieytes

Facultad de Artes, U. de Chile
cristian.ant@gmail.com

Carolina Kuhlmann Fehlandt

Facultad de Ciencias Sociales, U. de Chile
corinola@hotmail.com

Resumen

En el año cumbre del cine mudo chileno se estrena la tercera película nacional que tiene como protagonista la figura de Manuel Rodríguez, *El húsar de la muerte* (1925) de Pedro Sienna. De acuerdo a las investigadoras Eliana Jara y Jacqueline Mouesca, se recurre a su imagen en un afán de la época para ensalzar los valores patrióticos. No obstante, para la sociedad de aquel entonces, Rodríguez también genera otros imaginarios. Sus siempre intrépidas hazañas entregan la entretención necesaria para entusiasmar a las audiencias cinematográficas de comienzos del siglo XX. El análisis se centra en las visiones sobre *El Húsar de la Muerte* y la figura de Manuel Rodríguez, permitiendo a la vez la reflexión en torno a las relaciones que se producen entre un contexto histórico, político y social, y el cine.

Palabras clave: Cine chileno, *El húsar de la muerte*, Manuel Rodríguez, nacionalismo, entretenimiento, Década de 1920.

Abstract

In the year 1925, at the peak of Chilean silent cinema, it is premiered El húsar de la muerte, the third national film that features the figure of Independence hero Manuel Rodríguez. According to researchers Eliana Jara and Jacqueline Mouesca, Rodríguez' adventures are requested to extol patriotic values. However, for the society of that time, Rodríguez also involves other images: his intrepid feats provide the entertainment needed to excite movie audiences of the early twentieth century. The analysis focuses on these two faces of El húsar de la muerte –as entertainment product as well as patriotic discourse– and, by the way of analyze them, on the relationships between historical, political and social context of film.

Keywords: Chilean cinema, El húsar de la muerte, Manuel Rodríguez, nationalism, entertainment, Decade of 1920.

Los bandidos pertenecen a la historia recordada, que es distinta de la historia oficial de los libros. Son parte de esa historia que no consiste tanto en un registro de acontecimientos y de los personajes que los protagonizaron.

Eric Hobsbawn

Preguntas y propósitos

En los años de mayor producción cinematográfica del país, los años '20, la imagen se asienta como nuevo recurso de narración, que viene a remover las bases de las lógicas de circulación de expresiones culturales e información. La puesta en pantalla de tres versiones de Manuel Rodríguez, una en la década del '10 y dos en los años veinte, otorga una razón para pensar que este personaje cumple un papel relevante en este contexto. Buscando aquella relevancia, la pregunta indaga en la significación que este personaje adopta en el periodo de producción de la obra cinematográfica más importante realizada sobre éste, *El húsar de la muerte*, de Pedro Sienna (1925).

Tal como postula Pierre Sorlin, las relaciones entre un contexto histórico determinado y su producción cinematográfica no son necesariamente lineales o miméticas, sino más bien establecen un entramado, basado en códigos sociales, que configuran *lo visible*, aquello que el público está dispuesto a ver y otorgarle un cierto valor, así como aquello que los realizadores están dispuestos, de modo más o menos consciente, de reproducir en la pantalla (Sorlin, 1985). Son estos códigos, que presentan un cierto régimen de visibilidad de *El húsar de la muerte*, en los que se busca indagar.

Nacionalismo y *El húsar*

La relación entre cine mudo y nacionalismo, durante el periodo en que se estrena *El húsar de la muerte*, ha sido reconocida por diversos estudiosos. El campo cinematográfico adopta motivos que se alojan en esta corriente, presente también en el ámbito educacional, económico, político y cultural del periodo.

Uno de los elementos que es necesario destacar de esta relación, es que se enmarca en una reconfiguración de lo que se entiende por nación y sentimiento nacional. Este cambio se produce motivado por la crisis de una modalidad de construcción

de la nación que se daba desde el periodo de independencia, la que consistía en un importante esfuerzo de homogeneización, basado en una matriz política y cultural europea. Este esfuerzo buscaba borrar todas las particularidades culturales, percibidas como un peligro para la conformación de ciudadanía, y es llevado a cabo en una sociedad altamente estratificada por una oligarquía inspirada en el ideario republicano y liberal, el cual termina siendo incorporado incluso por los sectores más conservadores del espectro político (Subercaseaux, 2011).

A fines del siglo XIX y principios del XX entra en crisis este modelo, haciéndose cada vez más visible su carácter excluyente, cuyo síntoma más emblemático consiste en la “cuestión social” (Subercaseaux, 2011). El cambio de siglo y las celebraciones del Centenario dan pie a un proceso de reflexión en torno al destino de la nación, llevado a cabo principalmente por el campo intelectual. Se declara el deterioro del “ser nacional” y las emergentes capas medias, que pujaban por mayor participación pública y política, reconocen como culpable a una aristocracia afrancesada y deteriorada. Con la victoria del candidato reformista y anti-oligárquico Arturo Alessandri Palma en 1920, se hace patente la caída del Régimen Parlamentario, concebido ya en esos años como corrupto e inoperante ante la crisis social y política del país.

Una nueva matriz nacionalista se instala como contraparte al anterior proyecto ilustrado, liberal y racional. De cuño romántico, esta matriz desecha las aspiraciones de universalidad del modelo previo, para centrarse en lo particular: “las costumbres, la lengua, los refranes, los modos de ser, la tradición” (Subercaseaux, 2011: 317). Es un nacionalismo de carácter emotivo, que busca realzar las figuras propiamente nacionales y reconoce la existencia de un “alma de la nación”. Procede a su vez a la reconfiguración del mito originario, desechando figuras ilustradas propias del siglo XIX, para instalar otras, nuevos próceres de la patria.

Uno de los ejes principales de la pretendida integración nacional, basada en los valores antes referidos, se afirma en su diseminación a lo largo del territorio nacional, principalmente en los sectores bajos por largo tiempo excluidos, buscando instalar una democratización de la cultura nacional. Esta iniciativa es impulsada por grupos reformistas ligados al Partido Radical o a sectores moderados, los cuales compartían con las elites el temor ante las demostraciones masivas de fuerza por parte de estos sectores en huelgas obreras y manifestaciones anarquistas, expresiones que catalogaban como propias de una sociedad “enferma” y no pertenecientes al “Chile real” (Barr-Melej, 2010). Su nacionalismo preconizaba el rechazo contra todo tipo de pensamiento foráneo, lo que englobaba tanto el liberalismo oligárquico como el comunismo obrero.

Existe un énfasis en el saneamiento del “cuerpo y alma” de la nación por medio de la educación y la cultura (Subercaseaux, 2011), especialmente en un contexto de miseria, insalubridad y hacinamiento propios de los sectores marginalizados en urbes cruzadas por cambios contradictorios, gatillados por la migración campo-

ciudad y los procesos de modernización. El cine comienza a ser resignificado en concordancia con este proyecto ya desde la década del 10, asignándosele un papel civilizador y educativo, lo que es posible apreciar en publicaciones especializadas de la época (Santa Cruz, 2005). Debido a su creciente carácter masivo, a su presencia en numerosas ciudades y pueblos del país y a las características de su espectador mayoritario, *gentes vulgares de todas las edades y condiciones*, se le atribuye a este medio la función de masificación de la cultura (Rinke, 2010).

Esta pretensión también está ligada a la intención de integración y homogeneización cultural propia de todo nacionalismo, la cual presenta una formulación específica en un contexto en el que se teme por la crisis social. Es necesario, ante todo, lograr la cohesión y una educación unitaria de las masas, en pos de la unidad nacional. En cuanto al papel del cine, el siguiente fragmento extraído de *Semana cinematográfica* grafica parte relevante de su participación en este proceso de masificación de la sensación de pertenencia a algo común:

La importancia futura del Cinematógrafo como aparato civilizador es tal, que desde cualquier punto de vista que se mire, un mundo entero de transformaciones inesperadas se presenta a nuestros ojos (...) lo primero que ha ocurrido con el cinematógrafo es que nos hemos empezado a conocer unos a otros (...) nos hemos visto, nos vemos todos los días y nos encontramos con que todos nos parecemos algo más, con que todos somos los mismo. ("Acción civilizadora", 1915)

En *El húsar de la muerte* encontramos un episodio que apunta claramente a esta cuestión. Corresponde a cuando Manuel Rodríguez convence a un soldado realista de pasar a las filas patrióticas. El argumento que termina concretando el cambio de bando consiste en la alusión que hace el héroe guerrillero a que el soldado es chileno como él. Algo los une, los hace iguales, y aquello consiste en "ser chileno".

Otro concepto muy propio de la época, que buscaba la unificación de ciertos caracteres nacionales bajo una misma figura, es el de raza. Esta categoría, que basaba su fundamentación en argumentos biologicistas y raciales, en realidad agrupaba una serie de características psicológicas y morales "propias del chileno". Algunos de estos rasgos son el desinterés, el espíritu guerrero, la valentía, el amor a la patria, la sobriedad, el rechazo a los afeites, la moralidad doméstica y la psicología patriarcal (Subercaseaux, 2011). Los cuatro primeros son reconocibles tanto en la figura de Manuel Rodríguez, como en la de los patriotas en general, quienes, entregando incluso la vida por la independencia de la nación, son partícipes activos de la lucha sin miramientos. La sobriedad y el rechazo a los afeites destaca en el bando patriótico al ser comparado con los realistas, comparación de la cual se encarga el trabajo de montaje que empalma escenas de la vida social de grupos leales al rey con las reuniones de los patriotas. Los primeros se reúnen en grandes salones equipados con suntuoso

mobiliario, sus mujeres llevan ostentosos vestidos y cuidados peinados y sus hombres llevan trajes lujosos. Los segundos se reúnen en habitaciones modestas con mesas y sillas de tabla, sus hombres y mujeres llevan trajes sencillos. La moralidad doméstica y la psicología patriarcal se evidencia en los personajes femeninos del film. Las mujeres juegan un rol más bien secundario en el conflicto y practican la religión en el hogar. Es en una frase proferida por Carmen, mujer realista que luego se enamorará de Manuel Rodríguez, la que mejor grafica esta preeminencia masculina. Al encontrar un puñal lanzado por éste al interior de su morada, ésta declara: (...) *si yo fuera hombre, le mataría con su propia arma para hacerlo pagar su audacia. ¡Viva el rey!*

A su vez, los fundamentos biológicos de la “raza chilena” estaban basados en la superioridad racial del mestizaje específico dado en la región. Esta característica es coherente con la intención de integración de los sectores bajos de la población, en un movimiento que pasa del fundamento evolucionista a la búsqueda de una identidad propia, la cual rescata personajes del mundo popular. Uno de estos es el “roto chileno”, cuya resignificación busca pasar del desprecio al orgullo nacional (Rinke, 2002). En *El húsar de la muerte* podemos apreciar la síntesis de esta figura en el personaje del *Huacho Pela’o*. Niño de la calle, con ropas rasgadas y sin zapatos, se une a la causa patriótica usando toda su astucia, propia del “roto”, en pos de la liberación nacional, movimiento sintetizado en la declaración de que *sólo se roba en servicio de la Patria*, hecha por el *Huacho Pela’o* tras robar un pollo para sus compañeros.

Otro elemento central que alude al mundo popular, masificado por el nacionalismo imperante, es el campo. Aquel espacio geográfico, considerado anteriormente como residencia de la barbarie no ilustrada, pasa a transformarse, debido a los males y vicios que se le atribuyen a la ciudad, en la representación de una inocencia perdida, el retorno a los orígenes y la esencia nacional. *El húsar de la muerte* no está exento de esta alusión, pues, como afirma Bongers, opera en el film un costumbrismo y un realce de la ruralidad y el campo chileno en oposición a la acartonada cultura española (2014). De hecho, todo el espacio natural patriótico alude al campo. El patriota es campesino: lo muestra en su vestimenta, con la utilización de ponchos, en sus peinados, con las trenzas largas en el cabello de las mujeres, y en sus armas, que son herramientas para labrar la tierra. Se reúnen en los campos y en el espacio silvestre e incluso, en determinada escena, un campesino deja su labor para unirse a la lucha. Estos espacios siempre están ligados a la fraternidad, la risa fácil y el calor de hogar, conformando un espacio fresco y natural, de modales sencillos que se opone a la grandilocuencia y rigidez realistas.

Ligado a un espíritu similar, que va de la mano con el desprecio contemporáneo a las elites aristocráticas, recorre toda la estructura del film un desprecio por lo foráneo. Esta característica la vemos en muchos elementos del film. Para empezar, Manuel Rodríguez es uno de los íconos de la independencia nacional, líder carismático del bando patriótico. Los realistas, denominados el *perro opresor* en la película, detentan

lujos, una vida opulenta, títulos de nobleza, y representan la vileza y la bobería. Por otro lado, Alicia Vega reconoce como estructura primordial del film la oposición entre rebelión y represión (1979), la cual se repite de principio a fin, mostrando la posición del extranjero como la del bando que violenta.

Como último elemento de unificación nacional, es relevante referirse a la figura del héroe patrio y preguntarse por qué es precisamente Manuel Rodríguez el elegido profusamente por la cinematografía del periodo para encarnar al héroe nacional. Sólo como recopilación de elementos anteriormente dichos, podemos afirmar que consiste tanto en la figura fundadora de la nación, como en el héroe ligado al mundo popular, lo que permite la nueva amalgama nacionalista de la época.

Para finalizar, existe un elemento de análisis en la relación entre industria cinematográfica y nacionalismo que tensiona la reflexión anterior, y que nos recuerda las aseveraciones de Sorlin en cuanto a que no se debe olvidar el carácter de producto comercializable presente en la obra cinematográfica (1985). Bongers afirma que el nacionalismo también consistía en una exitosa fórmula comercial, ya que su carácter encarnaba un distintivo que suplía las deficiencias técnicas de la producción nacional ante la extranjera (2011). Es por esto que el autor afirma: "... si bien el fin pedagógico e ideologizante que podía tener el cine nacional era una prioridad para los realizadores, también es importante tener en cuenta que este mismo factor era también un recurso de mercado probado y rentable." (Bongers, 2011: 213)

El Húsar y la taquilla

1925 fue el año más prolífico del siglo XX para la cinematografía chilena, pues se estrenaron 16 largometrajes de ficción (Mouesca, 2006: 319). El cine se transforma en un consolidado espectáculo de multitudes, adquiriendo tanta importancia que el Gobierno toma partido en esto dictando parámetros de censura. Por otro lado, se alza una pequeña industria cinematográfica nacional, la cual imita modelos septentrionales, dando así vida a un incipiente *Star System* chileno, que es reforzado constantemente por la prensa y las revistas especializadas. En esta década el cine está en boga, y todos se convierten en espectadores/ consumidores, no importando la clase social (Rinke, 2002: 66).

En este contexto de alta productividad y consumo cinematográfico se da el momento de gloria del cine mudo chileno. Los espectadores fervientemente consumen películas, según Vicente Plaza, "asisten al cine en plena conciencia de que asisten a un espectáculo" (2002: 26), y más aún, es posiblemente un lugar en el cual van a olvidarse de sus problemas, ocultándose, por momentos, de todas las amenazas que puedan existir en el exterior, "el diván de los pobres" (2002: 26). Esta es una década tumultuosa, repleta de movimientos sociales y políticos, el presidente

es derrocado y restituido, surge una nueva Constitución, hay huelgas, matanzas de obreros, crisis económica, terremotos. Todo eso solo es un pincelazo general de lo acontecido en esos años.

Bastante público, alta demanda. Sería lógico pensar que los realizadores y productores cinematográficos deseaban mantener esta demanda. Por lo tanto, se recurre a la replicación de estrategias ya exitosas en países extranjeros para asegurar el triunfo de la empresa cinematográfica nacional. Para esa década, la mayor cantidad de películas que ingresaba al país provenía de Estados Unidos, destronando a la Europa que anteriormente era el principal suministrador de obras cinematográficas para Chile (Rinke, 2002: 60). De aquí surge la idea de que el modelo Hollywoodense es lo que se aspira para el cine nacional. Tomando esta idea, hay que adentrarse en otro punto que no se puede dejar de lado: la construcción narrativa. En cada película perteneciente al cine mudo, los relatos son generalmente simples y convencionales, lineales, conflictos externos, coherentes, causales, final cerrado, y de un protagonista activo. Estas eran *arquitramas* (McKee, 2002)¹.

Si vamos a una película en específico, como es *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna (1925), fácilmente se observa que posee elementos dignos de una trama convencionalmente clásica, e incluso, se puede apreciar un diseño asociado al espectáculo cinematográfico masivo, característico de la época, que se relaciona con las mecánicas que rigen al cine de género clásico, como son la comedia y el melodrama. Ya establece Bongers relaciones con elementos cómicos y picarescos que se presentan en filmes extranjeros anteriores al *El húsar* (2014: 146). Esto se aprecia en elementos que son añadidos a los hechos históricos que sirven de base para su trama: la comedia está dada por el personaje del Huacho Pela'ó, y el melodrama, que se inscribe en la relación de Manuel Rodríguez y Carmen. Como se mencionó, estos son elementos muy comunes en el cine clásico norteamericano, cosa muy marcada en Chile para esa época, en una cinematografía nacional que, en realizadores como Sienna, replicaba el modelo industrial cinematográfico hollywoodense (Rinke, 2002: 73). “Los discursos de los personajes de *El Húsar* representan a una política escolar y mistificante de la interpretación de los hechos históricos que se narran, y los espectadores aceptamos esa simplificación” (Plaza, 2002: 27).

Por lo tanto, en la versión cinematográfica de un personaje histórico, como lo es Manuel Rodríguez, fácilmente se pueden encontrar diferencias notables en comparación con la historia oficial y, además, se observan nuevos elementos, provenientes de la comedia y el melodrama, añadidos para depurar la fluidez narrativa

1 De acuerdo a McKee, la arquitrama es un diseño clásico que implica una historia con las siguientes características: causalidad, final cerrado, tiempo lineal, conflicto externo, un protagonista, que es activo y una realidad coherente.

y así garantizar la diversión del público. Eliana Jara lo menciona, diciendo que es “una cinta basada en las hazañas más o menos auténticas de Manuel Rodríguez” (2012:86). Por lo tanto, la imagen de Manuel Rodríguez presente en *El húsar de la muerte* no es estrictamente histórica, sino que usa la historia como punto de partida, para adaptarla a modelos cinematográficos ya existentes, por lo tanto se genera un nuevo Manuel Rodríguez, el cinematográfico. Por otro lado, de acuerdo a una crítica de la película en la revista *Zig Zag* N° 1087, de 1925, aquí “suceden las anécdotas, las aventuras rápidas, las bromas arriesgadas, una serie de emboscadas y golpes de manos felices que mantienen el interés y la sonrisa”, dejando manifiesto que las cosas que muestran sí tienen correspondencia con la idea que se tenía entonces de Manuel Rodríguez, por lo tanto el personaje no sería un total invento producto de la industria cinematográfica, sino que tiene una raíz en el conocimiento popular. En otras palabras, la película sí replica un Manuel Rodríguez existente, que se aleja de los libros de historia y se acerca al imaginario colectivo popular, sumándole elementos del género cinematográfico característico de la época.

Antes de seguir: ¿Por qué Manuel Rodríguez y no otro héroe patrio, teniendo en cuenta que el propósito de la época era propulsar el nacionalismo en la población? Figuras más destacadas en historia oficial, nombres como Bernardo O’Higgins o José Miguel Carrera, pudieron ser más afines a este propósito. Por esa misma razón, se toma al personaje de Rodríguez, porque ya cuenta con popularidad entre la gente, sus hazañas ya eran conocidas por el público. Su historia, su detención y asesinato, “potenciaron aún más el hecho que trascendiera en la memoria colectiva nacional casi como un héroe legendario” (Jara, 2012: 99), inspirando ya antes de 1925 varias realizaciones teatrales, novelas históricas, y también ya dos películas. La figura era conocidísima, y contaba con la simpatía de la gente, incluso existiendo una suerte de identificación del pueblo con él (Bongers, 2014: 147). Se puede establecer un vínculo con el historiador Eric Hobsbawn, e identificar a Rodríguez como un tipo de bandolero, el *ladrón bandolero noble*, en donde “su papel consiste en hacer de paladín, corregir los abusos, aportar a la justicia y la igualdad social” (2001: 59). Este personaje, también representa una forma primitiva de protesta social, y quien mejor lo representa universalmente en el imaginario es *Robin Hood*. Por otro lado, la actualidad frecuentemente redescubre este tipo de personajes, ya sea por mano de escritores, intelectuales, cineastas e historiadores (Hobsbawn, 2001: 155).

Además, se dice que Rodríguez “era una protoestrella cinematográfica” (Bongers, 2014: 145), ya que su biografía es una mina muy explotable para la industria del cine, con aventuras, increíbles hazañas, romance, pasión, lucha y traición. Otra razón para la elección del personaje, dicha por algunos autores, es la predilección por parte de Sienna, actor que ya lo había representado en la película de 1920 y que contaba ya con una gran popularidad en el teatro. Sienna, director y protagonista de *El húsar de la muerte*, manifiesta que la irreverencia y el romanticismo del Húsar le eran favorables

al momento de representarlo (Horta, 2011: 22), cosa que se ve en la pantalla. Tan buena era la relación del actor con el personaje, que se cuentan anécdotas donde la gente en la calle lo identificaba como Manuel Rodríguez antes que Pedro Sienna (Pinochet, 2011: 34).

Tras todo esto, queda dar una perspectiva global, en donde la representación de Manuel Rodríguez que aparece en la película *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna (1925) no es exactamente la imagen dada por los libros de historia, aunque guarda cierta similitud con ellos. Por el contrario, parece centrarse en el imaginario colectivo perteneciente a otras representaciones populares, como el teatro, la novela histórica o la canción popular, en donde se acentúa el carácter aventurero, de héroe rebelde, luchando contra los abusadores y defendiendo a los débiles, usando como principal arma su inteligencia e intrepidez, con aparente invencibilidad. La importancia que se le da a este Manuel Rodríguez como mítico bandolero noble y popular (Bongers, 2014: 148), se suma a elementos melodramáticos y cómicos correspondientes a un modelo de industria cinematográfica hollywoodense que se replicaba en Chile durante la década del 20. Esos dos puntos, que generan como resultado al Manuel Rodríguez presente en *El húsar de la muerte*, dan cuenta de imaginarios sociales y modos de producción cinematográficos característicos de 1925, es decir, la película es resultado de prácticas y pensamientos propios del contexto espacial y temporal de su realización (Sorlin, 1985). Aquí surge un Manuel Rodríguez producto del espectáculo, buscando la identificación y entretención por parte del público, convirtiéndose en una vía de escape del mundo que está fuera de la sala de cine. Está de más decir que esta combinación logró que la película lograra más de cien mil espectadores para fines de ese año (Bongers, 2014: 146), una cantidad que evidencia directamente su éxito en la taquilla.

Reflexiones finales

En relación al contexto histórico y social de realización y estreno de *El húsar de la muerte*, se puede dar luz sobre dos grandes visiones que retratarían distintas matrices en las que pudiera significarse tanto el film como el multifacético personaje de Manuel Rodríguez: una nacionalista, que pretende ligar la película a propósitos homogeneizantes y civilizatorios promovidos por una corriente política-intelectual propia del periodo; y otra ligada al espectáculo, en donde las prácticas de una protoindustria cinematográfica nacional se ven reflejadas en la obra.

Estas dos perspectivas no agotan el ejercicio, ya que otras relaciones podrían emerger de nuevas aristas aquí no consideradas. De hecho, una tercera se desprende si se profundiza en la segunda visión, en donde la cinematografía nacional aprovecha la idea de Rodríguez como sujeto popular, pudiéndose establecer un vínculo con el

imaginario del *justiciero social*. En los 60, se realiza el rescate de la película por Sergio Bravo, en el alero del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, lo que resulta en la potenciación de esta idea, manejándose en una revisitación de lo popular en el cine (Horta, 2011: 26), algo idóneo para ese contexto, que la termina acercando al concepto de *pueblo*.

No hay que olvidar que la década del 20 se caracteriza por el malestar y descontento en las condiciones de vida de un segmento importante de la población, denominado comúnmente como la *cuestión social*. Dado esto, es fácil relacionar esta imagen con la nacionalista, que pretende la unificación del pueblo en pos de la cohesión social, y a la vez, el espectáculo viene a aprovecharla para asegurarse el éxito. No está de más decir que aunque las relaciones entre estas tres perspectivas son implícitas, es decir, nunca quedan manifiestas de forma evidente, siempre están latentes.

Lo que se ha presentado como de vital importancia, y que recorre toda la reflexión presente, es la necesidad de no concebir el film analizado como una obra cerrada, de sentido único e interpretación concreta. Se busca abarcarla en todos sus aspectos, recordando que no consiste sólo en una obra artística, sino que también se desenvuelve como expresión política, social y cultural, y como producto comercial, aspectos que sitúan a la película en planos de comprensión muy diversos. Al concebir el análisis del film bajo este prisma “el cine deja de parecer un conjunto unificado, revelando “la mentalidad” de un pueblo o de una época; abre perspectivas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario...” (Sorlin, 1985: 43).

Estas vinculaciones, así como las tres visiones establecidas, no son incompatibles; por el contrario, coexisten armónicamente. Pero estas conexiones permiten la aproximación de manera más compleja a las diferentes percepciones o sentidos que se le pueden atribuir a *El húsar de la muerte* en los años 20 y a la sociedad que lo vio nacer. Tal como afirmara Sorlin: “Una noción en principio única, oculta representaciones variadas; la disposición y la repartición de los elementos icónicos centrados en torno de esta noción son características de lo que forman lo visible de un medio y de una época” (1985: 59).

Manuel Rodríguez se ha caracterizado por ser un personaje nacional de múltiples rostros. Traído a colación en los contextos más dispares, ha servido de monumento y símbolo, ligado a la Patria y al Estado, a la lucha y la insurrección, al espectáculo, a la audacia, a la independencia, al ejército, a los libros de la escuela, a narraciones orales e historias conspirativas y, entre muchos elementos más, al pasado y a la historia. Esta revisión sólo nos otorga algunas facetas que de este personaje se han desprendido, las cuáles nos hablan de un periodo determinado. Pero el personaje, e incluso estas lecturas, producen resonancias a lo largo del siglo XX, hasta nuestros días.

Así, en la década del 20, bajo el manto del patriotismo se conectan las ideas de justicia social y entretención. Este paradigma cambia en la década del 60, siendo el

factor revolucionario el dominante, subyugando a las otras dos. En nuestros días, *El húsar* sigue teniendo relevancia, reapareciendo en lo audiovisual, en sus recientes expresiones, en telenovela y film, en donde la entretención es la prioridad.

Referencias

- “Acción civilizadora del cinematógrafo” (15 jul 1915). *Chile Cinematográfico*, 2.
- Barr-Melej, Patrick (2010). “Imaginando el campo: nacionalismo cultural, política y la búsqueda de la chilenidad, 1891-1941”. En Cid, Gabriel; San Francisco, Alejandro (eds). *Nacionalismos e identidad nacional en Chile. Siglo XX. Vol. I*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario.
- “Biógrafo Kinora” (10 sep 1910). *El Ferrocarril*. p. 4.
- Bongers, Wolfgang; Torrealba, María José; Vergara, Ximena; eds. (2011) *Archivos i letrados: escritos sobre cine en Chile, 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bongers, Wolfgang (2014). “Des/figuraciones de Manuel Rodríguez y Bernardo O’Higgins entre el cine y la televisión. Una digresión (política) sobre héroes y huachos”. En Barril, Claudia; Corro, Pablo; Santa Cruz G., José M. (eds). *Audiovisual y política en Chile*. Santiago: Universidad ARCIS.
- Hobsbawn, Eric (2001). *Bandidos*. España: Crítica.
- Horta, Luis (2011). “Aproximación histórica a la película muda *El húsar de la muerte*”. En Barril, Claudia; Santa Cruz G., José M. (eds). *El cine que fue. 100 años de cine chileno*. Santiago: Universidad ARCIS.
- Jara, Eliana (1994). *Cine Mudo Chileno*. Santiago: Ministerio de Educación.
- Jara, Eliana; Maturana, Carmen Luz (2012). “Acercamiento a cuatro creaciones relativas a Manuel Rodríguez desde la crítica periodística de la época del cine mudo y de la era pre cinematográfica”. *Comunicación y Medios*, 26: 98-114.
- Mouesca, Jacqueline (2002). *Cine: un largo camino de ilusiones*. En Gutiérrez, Daniella (ed.). *100 años de cultura chilena 1905-2005*. Santiago: Zig-Zag.
- Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos (1998). *Cine y Memoria del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM.
- (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM.
- McKee, Robert (2002). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Pinochet, Cecilia; Valenzuela, Mauricio; Schultz, Francisca (2011). *Obras completas de Pedro Sienna*. Santiago: Universitaria.
- Plaza, Vicente (2002). “Hipótesis sobre el problema chileno del cine”. *Revista de Cine*, 4: 25-33.
- Rinke, Stefan (2002). *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: DIBAM-CIHBA.

- (2010) “Nación y cultura de masas: Historia y nación en el cine chileno del siglo XX”. En Cid, Gabriel; San Francisco, Alejandro (eds). *Nacionalismos e identidad nacional en Chile. Siglo XX. Vol. II*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario.
- Santa Cruz, Eduardo. (2005) “Las revistas de cine (1910-1920)”. En Ossandón, Carlos; Santa Cruz, Eduardo (eds.) *El estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*. Santiago: Arcis-LOM.
- Sienna, Pedro [dir.] (1925) *El húsar de la muerte*. Chile: Andes Film.
- Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. Ciudad de México: FCE.
- Subercaseaux, Bernardo (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde la Independencia hasta el Bicentenario. Vol. II*. Santiago: Universitaria.
- Vega, Alicia (1979). *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Aconcagua-CENECA.

Cine y sociedad en Chile en la década de 1940

Eduardo Santa Cruz Achurra

Instituto de la Comunicación e Imagen, U. de Chile
esantacr@uchile.cl

Resumen

El cine chileno de ficción de distintas épocas ha recurrido a la historia para generar discursividades que intentan explicar el presente de la realidad social, combinándola con elementos del sentido común para dotar de verosimilitud a sus relatos, legitimando o desacreditando diferentes versiones del discurso histórico, a partir de intereses ideológicos determinados. En esa dirección, se han producido filmes que entregan para épocas posteriores una lectura interpretativa de su periodo histórico y pueden ser representativos de dichos momentos. Para los efectos del presente texto, estudiaremos en particular el contexto histórico de la sociedad chilena de mediados del siglo XX, periodo en el que probablemente la industria cultural se convierte en el sector más importante del campo cultural en nuestro país, en el sentido de asumir progresivamente el rol de eje articulador de aquel y, a su vez, de instancia mediadora fundamental en la conformación de una cultura cotidiana y un sentido común masivos.

Palabras clave: discurso histórico, medios, desarrollismo, sociedad chilena, cine chileno.

Abstract

The Chilean fictional cinema from different periods has produced discourses that attempt to explain the social present, combining elements of history and common sense in order to give verisimilitude to his narrations, legitimating or discrediting different versions of historical discourse according to certain ideological interests. In that way, some films become a sort of historical representations of imaginaries and mentalities of its time for further interpreters. This text studies the historical context of the Chilean society in the mid-twentieth century through its films. It is probably the period when cultural industry had turn the most important sector of Chilean culture, assuming progressively a role of articulating cultural production and, at the same time, becoming an essential mediator in the production of everyday culture and massive common senses.

Keywords: *historical discourse, media, developmentalism, Chilean society, Chilean cinema.*

1.

En el desarrollo de la industria y el campo cultural en Chile en la primera mitad del siglo XX, el cine jugó un rol importante, intentando recoger un panorama cultural cada vez más complejo y pleno de tensiones y contradicciones, buscando de manera un tanto ingenua, representarlo. Hacia 1920 ya estaba instalado al menos en las ciudades principales los elementos básicos del *star system*: figuras reconocidas y seguidas, publicaciones que informan sobre su vida y actividades (Mouesca, 1997). En la década de 1910 aparece en Chile la revista especializada en cine y se publican varias, de efímera vida, en Santiago y regiones. Una de las más importantes del período fue *La Semana Cinematográfica*, que circuló entre 1918 y 1921, la cual organizó concursos de popularidad de las estrellas, sobre la base de la votación del público. También es necesario mencionar a *Chile Cinematográfico*, *Cine Gaceta*, *Hollywood*, entre otras, como antecesoras de la emblemática *Ecran* (Santa Cruz, 2014).

La expansión del cine como forma masiva de entretenimiento se hará permanente. En 1932 existían en el país 212 salas de cine, de las cuales 40 estaban en Santiago. La cifra subió a 252 en 1946 y, veinte años después, en 1967 llegó a 388.

Por su lado, desde fines de los años 30 se produce una revitalización de la producción cinematográfica nacional, que había casi desaparecido con el paso del cine mudo al sonoro, abriéndose así una perspectiva de desarrollo que, para muchos, podía significar un salto cualitativo que condujera a la plena instalación de una industria del cine en Chile, tal como estaba ocurriendo en otros países de la región como México y Argentina (Paranaguá, 2003).

La producción nacional se desarrolló en dos líneas paralelas, pero no excluyentes. Una primera constituida por la iniciativa planteada en 1942, por la flamante Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) que creó Chile Films, con la intención más o menos explícita de desarrollar la industria cinematográfica en el país. Recién dos años después se estrenó su primera producción, *Romances de medio siglo*, con mediocres resultados de crítica y de taquilla¹. En los años siguientes, los resultados no fueron mucho mejores, a pesar de los cuantiosos recursos invertidos. Incluso en 1946, hubo un intento por exportar las películas de Chile Films, como ocurrió con *El Padre Pitillo*², que fue exhibida en México y, al decir de Mouesca y Orellana (1998), con un gran fracaso que entierra las posibilidades exportadoras de

1 La dirección estuvo a cargo del director argentino, Luis Moglia y actuaron Inés Moreno, Francisco Flores del Campo y Nieves Yankovic, entre otros. Cabe destacar el hecho de que el libreto estuvo a cargo de los escritores Francisco Coloane y Carlos Vattier.

2 Dirigida por el también argentino Roberto de Ribbon, con la actuación de los actores de teatro Lucho Córdoba y Chela Bon y música de Nicanor Molinare.

Chile Films. Incluso probó diversas fórmulas³, pero en 1949, tras el fracaso del film *Esperanza*, la CORFO terminó por clausurar el proyecto (Godoy, 1966). Al decir de Alicia Vega:

El ciclo deja en evidencia la pérdida de recursos nacionales, provocada por las desacertadas medidas de Chile Films, entre ellas: 1) elección de argumentos cinematográficos confusos, supuestamente comerciales; 2) contratación de siete realizadores argentinos, que si bien algunos manejan con oficio mecánicas de operatividad, distan de ser creativos aún en niveles comerciales; 3) la política de pretender internacionalizar las películas mediante indefiniciones de todo tipo y 4) excesos indebidos de producción, que acumulan deudas insalvables (1979: 32).

Otros cineastas desarrollaron una intensa actividad que transformó a la década de los 40 en una de las más prolíficas del cine nacional. Entre 1940 y 1949 se produjeron más de cincuenta películas, muchas de las cuales tuvieron un gran éxito de público. La mayoría de esas películas se concentran en tres directores: José Bohr⁴, Eugenio de Liguoro y Jorge Délano, Coke. En 1941, se inauguraron dos empresas: los *Estudios VDB* (perteneciente a R. Vivado, Eugenio de Liguoro y E. Baier) y los *Estudios Santa Elena*, de Jorge Délano y J. Spencer. Ese mismo año se produce el mayor éxito comercial de la década del cine chileno, con la película *Verdejo gasta un millón*, basada en el personaje de Délano y en el programa radial *Intimidades de la familia Verdejo*, de Gustavo Campaña, que se transmitía los días lunes, miércoles y viernes a las 21.00 horas por Radio Agricultura.

Lo dicho provocó el hecho de que la discusión acerca del carácter, naturaleza y sentido del cine nacional recorriera la década, especialmente en las revistas especializadas y en los diarios, intentando determinar cómo este cine emergente podía dar cuenta de la nueva etapa que estaba viviendo la sociedad chilena y cómo podía, desde ahí, configurar un relato identitario de lo nacional y popular, de la misma manera como se veía realizarlo a los cines argentino y, especialmente, mexicano (King, 1994):

Con fuerte ayuda estatal y con el mercado europeo extinguido por la guerra, las pantallas se nutren de cine de propaganda norteamericana, y de películas

3 En el mismo 1946 produjo *La dama de la muerte*, basada en un cuento de Robert L. Stevenson y ambientada en el Londres del siglo XIX y también *Tormenta en el alma*, basada en la obra teatral Fedora, del francés Vincent Sardou.

4 José Bohr produjo entre los 40 y 50 no menos de quince películas. Incluso tiene el record de haber hecho un film en trece días, *El Relegado de Pichintún*, comedia de mucho éxito de público, con libretos de Gustavo Campaña y las actuaciones de Ana González, la Desideria, Rolando Caicedo y Alejandro Lira.

argentinas y mexicanas. Chile opta por un espacio que le entregan estos dos países latinoamericanos. Las comedias rancheras mexicanas y el cine de teléfono blanco argentino son apelados en numerosos filmes nacionales (Muñoz y Burotto, 1998: 87).

2.

En la perspectiva anterior, un primer tipo de películas que cabe destacar es aquella que toma como temática la vida rural y la *cultura huasa*. Al menos se pueden identificar con claridad trece filmes que se inscriben plenamente en esta dirección, desde las producidas en 1939, *El hechizo del trigal*, *Hombres del sur*⁵ y *Dos corazones y una tonada*⁶, hasta *La Rosita de Cachapoal*⁷, de 1952. Esto, dejando aparte las que son producto de adaptaciones literarias o teatrales, como *Entre gallos y medianoche*, basada en una obra teatral de Antonio Acevedo Hernández; *Río Abajo*, basada en un cuento de Mariano Latorre; *La Hechizada*, adaptación de la novela de Fernando Santiván o *Llampo de Sangre*, basada en el libro de Oscar Castro.

Cabe destacar la presencia de José Bohr con varios largometrajes de este tipo, entre las que se puede mencionar a *Flor del Carmen*⁸, *El amor que pasa*⁹, *Mis espuelas de plata*¹⁰ y *Tonto Pillo*¹¹, a la que se le ha caracterizado como “una fiel representante de la comedia campesina de José Bohr, subgénero muy popular en la década del 40” (López Navarro, 1997: 92), cuestión ratificada en la prensa de la época: “En su segunda semana de proyección en dos teatros centrales, la película chilena ‘Tonto Pillo’ completó un millón de pesos de entrada bruta. El éxito de esta cinta es halagador. En el vecino puerto de San Antonio un solo día de representación significó diecinueve mil pesos de entrada”¹².

5 *Hombres del Sur*, fue estrenada en 1939 y dirigida por Juan Pérez Berrocal.

6 *Dos corazones y una tonada*, también estrenada en 1939 y dirigida por Carlos García Huidobro. En ella debutó en el cine la cantante folklórica Esther Soré, la Negra Linda.

7 *La Rosita de Cachapoal*, estrenada en 1952 y dirigida por Enrique Soto, estaba basada en la letra de la tonada homónima de Nicanor Molinare.

8 *Flor del Carmen*, fue estrenada el 28 de marzo de 1944 y tuvo como libretista a Amanda Labarca. Se trata de un melodrama de campo, con la participación cantada de *Los Cuatros Huasos* y uno de sus integrantes, Carlos Mondaca, en el papel protagónico de galán.

9 *El amor que pasa*, fue estrenada el 18 de marzo de 1947 y se le señaló como una especie de continuación de la anterior, ya que tenía la misma estructura narrativa, destacando los conjuntos de huasos, en este caso *Los Provincianos* y *Los Hermanos Barrientos*.

10 *Mis espuelas de plata*, fue estrenada el 25 de mayo de 1948 y se trataba de una comedia campestre, protagonizada por el cantante Arturo Gatica.

11 *Tonto Pillo*, fue estrenada el 9 de marzo de 1948.

12 *Ecran* N° 897, 30 de marzo de 1948.

Se trata de argumentos que narran historias de amor, en algunos casos basados en una estructura narrativa melodramática clásica, como en *Flor del Carmen* y *El amor que pasa*, de Bohr o *Yo vendo unos ojos negros*, que tuvo como director al mexicano Joselito Rodríguez y como protagonista a la actriz de la misma nacionalidad, Evita Muñoz, *Chachita*¹³. En clara referencia al cine mexicano, en estas películas ambientadas en el campo chileno nunca falta la presencia de la música, a través de cantantes y grupos, destacando entre ellos *Los cuatro huasos* y *Los provincianos* y Esther Soré, la *Negra linda*.

Otro ámbito temático importante que se manifiesta en estas producciones es la referencia a la relación campo-ciudad que, en el contexto de un proceso modernizador que tiene como eje la industrialización sustitutiva, ponía el énfasis en la urbanización del país, la electrificación, la construcción de carreteras, etcétera, es decir, una perspectiva que alimentó intensos procesos de migración desde el campo a la ciudad, a menudo caóticos y desprovistos de una planificación urbana consiguiente para acoger esas masas.

Allí se presenta el contraste entre una identidad popular campesina que conserva la pureza, inocencia, generosidad, etcétera, valores que serían propios de la *verdadera alma nacional* y de un ambiente urbano en que predominan pseudo valores modernos, más bien universales, marcados por el individualismo y la lucha y la competencia de todos contra todos.

Desde el punto de vista de la cultura cotidiana, este discurso es el que instala una visión de una chilenidad esencial que permanece inmutable por sobre el tiempo y la historia y que, simbólicamente se encarna en costumbres, bailes, música, vestimentas, etc. que remiten al mundo de la hacienda del Valle Central y su *cultura huasa*, concebida como la matriz fundacional de una chilenidad pura, no contaminada por rasgos culturales universalistas, en la versión chilena de los discursos identitarios conservadores que García Canclini llama “biológico-telúricos” (1987). Este choque entre el mundo urbano y el rural está presente en varias de las películas, destacando tal vez en esa dirección el caso de la mencionada *Tonto Pillo*.

3.

Existió otro tipo de películas orientadas a cumplir esos propósitos, pero que, asumiendo las características centrales de la nueva etapa de desarrollo que vivía la sociedad chilena, se sitúan en ambientes urbanos, donde construyen algunos

13 *Yo vendo unos ojos negros*, fue estrenada el 9 de septiembre de 1947 y se trató de una coproducción chileno-mexicana y de allí la presencia del director y la protagonista de esa nacionalidad, aunque su trama se ubica en el campo chileno con presencia de ramadas, cuecas y huasos.

personajes populares, que serían capaces de condensar los rasgos centrales de una idiosincrasia nacional. En esa dirección se apela al discurso sobre el *roto chileno*. El personaje principal al que acudirá el cine es el de *Juan Verdejo*, nacido como caricatura en la revista satírico-política *Topaze*, fundada en 1931 por Jorge Délano, Coke, Jorge Sanhueza y Joaquín Blaya (Salinas et alia, 2011).

Verdejo es un personaje que generará encendidas polémicas en su pretensión representacional. De la revista pasó a la Radio y de allí a un cortometraje de propaganda comercial llamado *Lo que Verdejo se llevó*, filmado y exhibido en 1941 y dirigido por Eugenio de Liguoro y en el que por primera vez aparece el actor Eugenio Retes caracterizando al personaje popular. Dicho corto tuvo mucho éxito lo que llevó a la revista *Ecran* a afirmar lo siguiente:

A pesar del carácter del film, realizado con miras a hacer la “reclame” de un producto, la cinta está admirablemente lograda, con un sabor local muy vivo y pintoresco (...) La interpretación que hace Roberto (sic) Retes de “Juan Verdejo” es una verdadera creación: humano, dúctil, ponderado, creemos que se impone realizar una película de largometraje a base de esta característica suya, tan desvuelta, tan chilena¹⁴.

La insinuación fue acogida porque en noviembre de ese año de 1941 se estrenó en cuatro salas de Santiago (Central, Cervantes, Continental y Santa Lucía), dos de Valparaíso (Victoria e Imperio y una de Viña del Mar (Municipal), *Verdejo gasta un millón*, que sería la película chilena con más ingresos de taquilla en la década y que motivaría un debate acerca de la capacidad del personaje para representar una cierta identidad popular y nacional. En ese sentido, la revista *Ecran* no dudó en aplaudir y celebrar a Verdejo:

... es realmente el roto chileno, pero no usa harapos, sino el traje modesto, pero limpio, del obrero. Este Verdejo es un digno representante del pueblo chileno, que siempre tiene un chiste a flor de labios para contestarle a la vida, cuando ésta se le pone dura y que sabe adaptarse con admirable filosofía a todas las circunstancias, teniendo como único guía su corazón de oro (...) Era necesario presentar a nuestro tipo popular accionando dentro de un medio, ni miserable, ni depravado¹⁵.

El éxito de esa primera experiencia llevó a que, el año siguiente se produjera una segunda versión llamada *Verdejo gobierna en Villaflores*, estrenada el 24 de Noviembre de 1942, en los cines Central, Continental, Cervantes y Santa Lucía, de la capital y dirigida por su productor, Pablo Petrowisch, el que invirtió más de un millón y medio

14 *Ecran* N° 524, febrero de 1941.

15 *Ecran* N° 563, noviembre de 1941.

de pesos de la época en una producción que implicó incluso la construcción de locaciones y la actuación de cientos de extras, pero que no repitió el éxito de la cinta anterior, ante lo que *Ecran* argumentaba que:

pudo y debió ser mejor. Todo se conjugaba para ello. Pero uno de los culpables de la impresión confusa que la cinta produce es el argumento (...) Se muestra incongruente, desde las escenas iniciales hasta el final y si bien se salvan algunas tomas graciosas y otras delicadamente sentimentales y emotivas, el resto cae en una languidez de acción que simplemente aburre¹⁶.

Sin embargo, en otros ámbitos del campo cultural, *Verdejo* no provocó similar entusiasmo. Por ejemplo, la revista *Zig Zag*, cercana a los intereses de los nuevos grupos dominantes y entusiasta por esos años del paradigma industrializador, lo veía con franco desagrado, en un texto publicado en el contexto de la filmación de *Verdejo gasta un millón*, cuestión que generaba diversas informaciones escritas y gráficas en la prensa para dar cuenta del avance de la producción y, a la vez, aumentando la expectativa de su exhibición:

Un pueblo que toma como a su imagen al Verdejo hambriento, cubierto de harapos y por añadidura borracho y haragán, que disimula su inutilidad social con algunas "tallas", desconfía de sí mismo y está muy próximo a ver realizados sus temores de identificarse con su propia caricatura. El Verdejo del sombrero picado, sucio, descalzo y con la insolente barriga al aire es un símbolo de los elementos negativos que hay que destruir en la individualidad chilena...

... Verdejo puede hacernos reír, pero no construirá nunca nada y nosotros estamos necesitando que vuelva al trabajo, que no se embriague tan a menudo, que aspire, como el norteamericano, a manejar un auto barato para salir al campo los domingos...¹⁷

De manera similar se expresó Raúl Silva Castro en un texto publicado ese mismo año:

el Verdejo mal oliente, pringoso, infrahumano es, quiérase o no, una estampa simbólica (...) Dentro de las fronteras nacionales es dañino, porque eleva a la categoría de doctrina nacional el abandono, el desgredo y la mugre; porque crea y fomenta el complejo de inferioridad (...) Si puede hablarse de clases, pertenece solo a la turbamulta del suburbio, triste desecho de la sociedad que se alimenta más de vicios que de pan y que no aspira a otra cosa que a un día de jolgorio entre tantos de vagancia, de frío, de abandono (1968: 103-106).

16 *Ecran* N° 619, diciembre de 1942.

17 *Zig Zag* N° 1894, 10 de julio de 1941. Editorial Verdejo y la chilenidad.

Es posible que la virulencia del debate tuviera que ver con el hecho de que después del fracaso económico de la segunda película de *Verdejo* no se insistiera en llevar dicho personaje a la pantalla, aunque permaneciera por casi tres décadas más en la revista *Topaze*, en donde se suponía que representaba al pueblo que interrogaba o cuestionaba a los políticos, cuestión que ha sido afirmada en trabajos recientes, a pesar de su carácter de estereotipo creado desde la industria cultural:

Juan Verdejo es la representación colectiva del pueblo chileno (...) era la expresión de la idiosincrasia popular de Chile (...) En la revista *Topaze*, ese Juan Verdejo, expresión de las tremendas raíces populares de los chilenos, tuvo licencia para hablar y para disentir (Salinas et alia, 2011: 25-27).

En todo caso, sin el nombre de Verdejo, Retes personificó este tipo popular urbano, más bien marginal, en otras producciones del periodo. Es el caso de *Dos caídos de la Luna*, estrenada el 8 de octubre de 1945 en los cines Santa Lucía y Continental y dirigida por Eugenio de Liguoro y en el que hizo pareja con Ana González, la *Desideria*, filme del que se dijo que “es una película sin pretensiones artísticas, pero hace reír mucho y de buen efecto para públicos populares”¹⁸.

Más adelante filmaría dos películas que se constituyeron, con el paso del tiempo, en ejemplos modélicos de la comedia basada en el mundo popular dirigida por Bohr, como fueron *Uno que ha sido marino*, estrenada el 17 de septiembre de 1951 en los cines Santiago y Victoria. De su desempeño en el film se dijo que:

El personaje que compuso el actor refleja exactamente ciertas características del “roto chileno”: Retes aparece simpático, mordaz, humano, tallero, emprendedor. Es el “roto” autodidacta, que sueña con ser culto, que disimula su ignorancia hablando con palabras difíciles, cuyo significado ni siquiera sospecha y que ansía la superación intelectual antes que la material. Explotando este personaje –auténticamente real– Retes hace gala de una gran variedad de recursos”¹⁹.

La otra película es *El Gran Circo Chamorro*, también dirigida por José Bohr y estrenada el 15 de noviembre de 1955, en los cines Central y Santa Lucía y en el que la construcción discursiva anterior fue aún más elaborada y perfeccionada:

Simpático, entretenido y gracioso es “El Gran Circo Chamorro”, nuevo film chileno cuya mayor virtud reside en el hecho de ser auténticamente nacional. A lo largo de

18 Boletín Cinematográfico N° 1274, 12 de octubre de 1945.

19 Ecran N° 1079, 25 de septiembre de 1951.

toda la película resulta evidente y palpable la presencia del espíritu criollo, un poco saltimbanqui, que tan pronto ríe a carcajadas como trunca su sonrisa en llanto de dolor. El personaje del roto chileno (“tallero”, gracioso, de fácil y rápida imaginación, bueno, tímido e indomable, exigiéndose a sí mismo cada vez más) prima sobre el argumento. Más que la narración de un asunto, el tema es un buen pretexto para mostrar las características del hombre de nuestro pueblo.²⁰

Verdejo tuvo una contrapartida en el aún más marginal y alcohólico *Perejil*, creado por el dibujante Lugoze y publicado durante décadas como tira cómica en *El Mercurio*. Asimismo, un matiz interesante también ofreció otro personaje de caricaturas aparecido en 1949, *Condorito*. En ese mismo año de 1949, también se produjo una película de dibujos animados con Condorito como protagonista. Este también remite a lo urbano, desprovisto de algunas de las características criticadas en los anteriores (el alcoholismo, por ejemplo), *Condorito* ha sido ampliamente popular, pero sin embargo, tampoco accedió al estatuto de versión hegemónica como símbolo identitario.

El cine, en todo caso, abordó el tema también por otras vías. Personajes representados por un destacado comediante de teatro durante décadas como fue Lucho Córdoba, encarnaron una identidad popular urbana, ya no de carácter marginal, sino más bien cercana a la idea de integrante de la masa o multitud urbana moderna. Es el caso del film *Un hombre de la calle*, dirigida por Eugenio de Liguoro y estrenada el 28 de julio de 1942 en los teatros Cervantes, Continental, Santa Lucía y Central. Como señala el citado López Navarro, “Los comentarios apuntaban hacia la similitud del personaje de Pichito (siempre acompañado de su perro Lucho) con el popular Verdejo, aunque con algunas pinceladas de filósofo” (1997: 47).

Otro caso similar es el de *Memorias de un chofer de taxi*, también protagonizada por Lucho Córdoba y dirigida por Eugenio de Liguoro. Se trataba de un chofer sesentón que había tenido el primer taxi con patente en 1915 y que relataba sus vivencias hasta la fecha de producción de la película, que fue 1946. De ese modo, se constituía en un actor y testigo de los procesos de transformación de Santiago, de la cultura cotidiana y las costumbres, al calor de los procesos de modernización.

En un sentido similar cabe mencionar algunos filmes que, situados en un contexto reconocible como propio de la realidad nacional, trabajan problemáticas propias de la experiencia moderna, en el sentido planteado por Berman (1990). En ese sentido, cabe mencionar a *Escándalo*, dirigida por Jorge Délano, Coke, estrenada el 18 de junio de 1940 en los cines Central, Continental, Cervantes y Santa Lucía y de la que la crítica señaló:

20 Ecran N° 1294, 8 de noviembre de 1955.

... es la película más chilena que se ha hecho, a pesar de no contar historias de huasos y de no mostrar rodeos ni espuelas (...) la pintura de esa familia de “medio pelo” es admirable. Coke no olvidó un solo detalle, desde las malas notas del muchacho y sus rabiets ante el charquicán cotidiano, hasta las recriminaciones de la señora para con su marido. Toda la vida de la clase media chilena está expresada allí.²¹

Otro caso en ese sentido es el de *Encrucijada*, dirigida por Patricio Kaulen y estrenada el 4 de Marzo de 1947 en el cine Central. Se trata de un film ambientado en los cerros de Valparaíso y en el que se desarrolla un melodrama policial:

... sobresale del nivel corriente de nuestra producción. Iríamos lejos: es una de las mejores películas que ha producido la pantalla chilena (...) la película se desenvuelve casi totalmente dentro de un clima opaco, donde priman los personajes detraqués. Sobre ellos pesa la morbosidad de un individuo viejo y maltrecho –moral y físicamente– que alimenta una pasión que no mide obstáculos por una jovencita cuyo corazón se eleva a otras regiones²².

4.

Gran éxito de público tuvo también la aparición en el cine de un personaje popular femenino, surgido en el teatro y la Radio, como fue el de *La Desideria*, creado y protagonizado por décadas por la actriz Ana González, que hiciera sus primeras armas en grupos de teatro obrero. La primera película protagonizada por la Desideria fue *P'al otro la'o*, dirigida por José Bohr, estrenada el 15 de diciembre de 1942 en los cines Santa Lucía y Continental:

El mayor mérito de esta comedia es la simpatía de Ana González que aprovecha al máximo las posibilidades que le ofrece el divertido personaje de la empleada (...) Aunque este film fue realizado en Buenos Aires, no se le puede negar su contextura netamente chilena, sobre todo cuando contribuye a ella una artista de honda raigambre popular criolla, como lo es Ana González, la simpática Desideria²³.

Otra experiencia filmica importante de la Desideria fue el film *La Dama de las Camelias*, dirigida por José Bohr, estrenada el 14 de enero de 1947 en el cine Santiago

21 *Boletín Cinematográfico* N° 1000, 21 de junio de 1940.

22 *Ecran* N° 842, 11 de marzo de 1947.

23 *Ecran* N° 622, diciembre de 1942.

y producida por Chile Films. Se trataba de una comedia farsesca acerca de los entretelones de la producción de una película, en lo que se denomina *cine dentro del cine*. Desideria es una actriz aficionada que busca la forma de ser estrella y, por una casualidad, se ve metida en la filmación de la obra de Dumas y en el papel estelar. El personaje de la Desideria introdujo un matiz importante a la discursividad del *roto chileno*, ya que esta empleada doméstica hacía un tipo de humor popular que hace gala de su independencia e irreverencia frente a los *patrones* y el poder, con alusiones al fenómeno de la creciente organización sindical y popular.

Conclusión

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

El costumbrismo campero es el que más claramente remitía al discurso identitario conservador tradicional, consagrando a la hacienda del Valle Central, su cultura y su ethos como basamento constitutivo de lo nacional. En el caso del *roto* como expresión de un sujeto popular urbano, transita fundamentalmente por el modelo clásico universal del *pícaro*, que manifiesta su habilidad para enfrentar las dificultades de la existencia a través del humor y una sabiduría natural, desprovista de toda potencialidad crítica y cuya irreverencia no trasciende los límites de una moralidad conformista. Se trata nuevamente de la imagen de lo popular subordinado, pero simpático y aunque colocado en los marcos de lo urbano y lo moderno, sin abandonar en lo fundamental la matriz identitaria conservadora tradicional.

En ningún caso, hay película alguna que aluda directamente al proceso de constitución de un sujeto popular organizado y con niveles importantes de autonomía cultural, social y política, generando “una cultura obrera que dignificó al trabajo y al trabajador, formó familia (la cual se involucró en los conflictos del jefe de hogar), y desarrolló un fuerte sentimiento de solidaridad interna” (Salazar y Pinto, 1999: 118). Como señalamos, solamente en el caso de la *Desideria* hay ciertos matices que apuntan en esa dirección.

De alguna forma, el huaso y *Verdejo* remiten a la misma matriz discursiva conservadora y dominante. Así, terminó por predominar en el cine chileno de los 40 el huaso y la china; las cuecas y tonadas; la trilla a yeguas y el rodeo, etc. como aquello que representa la *esencia* de lo nacional. ¿Por qué el huaso por sobre el roto? ¿Para compensar simbólicamente la falta de inclusión de los sectores rurales en el modelo industrializador? ¿Porque en el roto estaba siempre presente la amenaza del *roto*

alzado y con él el miedo al sindicalismo, al motín de la plebe urbana, como de hecho ocurrió más de una vez en el período? ¿Porque el huaso simbolizaba el pueblo sano y bueno, infantil e inocente, todavía no envenenado por agitadores? ¿Por qué la negación a reconocerse en lo urbano y lo moderno? Las respuestas a dichas interrogantes requerirían una investigación específica, por lo demás nunca intentada. Lo concreto es que, desde entonces, el tema de la identidad nacional, oficial y hegemónicamente, quedó atado a un núcleo cristalizado e inmutable, el de la cultura huasa de la hacienda del Valle Central, cada vez más distante y más distinto a la realidad cotidiana que los procesos modernizadores han ido generando.

Referencias

- Berman, Marshall (1990). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Correa, Sofía; et al. (2001). *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana.
- García Canclini, Nestor (1987). “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?” En VV.AA. *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*. Barcelona: Gustavo Gili (pp. 21-37).
- Godoy, Mario (1966). *Historia del cine chileno*. Santiago: s/e.
- González, Juan Pablo; Rolle, Claudio (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- King, John (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM.
- López Navarro, Julio (1997), *Películas chilenas*, Ediciones Rumbos, Santiago de Chile.
- Martin Barbero, Jesús (1986). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mouesca, Jacqueline (1997). *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago: Planeta-Universidad Andrés Bello.
- Muñoz, Ernesto; Burotto, Darío (1998). *Filmografía del cine chileno*. Santiago: MAC.
- Ossandón B., Carlos; Santa Cruz A., Eduardo (2001). *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago: Arcis-LOM.
- ____ (2005). *El estallido de las formas. Chile en los albores de la cultura de masas*. Santiago: Arcis-LOM.
- Paranagua, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE.
- Rinke, Stefan (2002). *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: DIBAM-CIHBA.
- Salazar, Gabriel; Pinto, Julio (1999). *Historia contemporánea de Chile. Actores,*

- identidad y movimiento*, Vol. II. Santiago: LOM.
- Salinas, Claudio; Stange, Hans (2008). *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile*. Santiago: Uqbar.
- Salinas, Maximiliano; et al. (2011). *El Chile de Juan Verdejo. El humor político de Topaze 1931-1970*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.
- Santa Cruz A., Eduardo (2014). *Prensa y sociedad en Chile, siglo XX*. Santiago: Universitaria.
- Silva Castro, Raúl (1968). "Verdejo y Antiverdejo". En *Estampas y ensayos*. México: FCE (pp. 103-106).
- Vega, Alicia (1979). *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Aconcagua-CENECA.

Un *western* marxista: *Caliche sangriento* y el Nuevo Cine chileno

Luis Horta Canales

Cineteca Universitaria, U. de Chile
cineteca@uchile.cl

Resumen

La ponencia analiza la película de Helvio Soto *Caliche sangriento* (1969). Propone que el film ofrece una interpretación "marxista" de las causas y consecuencias de la Guerra del Pacífico, empleando para ello medios de representación propios del género *western*: la preponderancia del paisaje, el motivo del viaje, y el cuestionamiento de la relación entre mito e historia.

Palabras clave: Cine chileno, Guerra del Pacífico, *Caliche sangriento*, *western*.

Abstract

We analyze Helvio Soto's *Caliche sangriento* (*Blood lime*, 1969). We propose that film offers a 'Marxist' version of causes and consequences of the War of the Pacific (fought by Chile, Perú and Bolivia between 1879-1883) by using narrative conventions of western films: preponderance of landscape, the journal as leit motif and the conflictual relations between myth and history.

Keywords: Chilean cinema, the War of the Pacific, *Caliche sangriento*, *western*.

1. Introducción

De acuerdo a Ángel Hueso, la relación entre cine e historia se puede identificar en cuatro campos: el historicismo, la tradición romántica, la historiografía marxista y la nueva historia. La lectura marxista evidenciaría una reescritura historiográfica a partir de una lectura filosófica, económica y política cuya ideología deviene estética, proponiendo relatos cinematográficos que se sirven del pasado para instalar discursos específicos:

Lucha de clases, dictadura del proletariado, crítica de las estructuras de la producción capitalista, contribución del individuo a la lucha revolucionaria, serán algunas ideas que aparecerán en repetidas ocasiones a lo largo de la investigación del pasado, sirviendo como prismas conceptuales para valorar esos acontecimientos (Hueso, 1991: 5).

Este tipo de interpretación estaría en algunos casos por sobre los acontecimientos concretos, para postular un constructo que evidencian una interpretación autoral y una visión ideológica específica, basándose en algunos casos en la espectacularidad, y en otros en la especificidad del tema planteado, ejemplificado en una película como *Alexander Nevsky* de Sergei Eisenstein.

De acuerdo a lo anterior, planteamos que la película *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969) es un claro ejemplo historiografía marxista, con la particularidad de valerse de un género como el *western*, proponiendo una resignificación con la finalidad de crear una obra moderna y popular. Este híbrido es una estrategia novedosa dentro del denominado Nuevo Cine Chileno, ya sea por abordar un acontecimiento local histórico como la Guerra del Pacífico, como en la idea de subvertir los mitos dominantes de patria y nacionalismo bajo un prisma marxista. Para tratar de comprender como opera esta resignificación, recogemos las reflexiones de André Bazin en torno a las características esenciales del *western*, que permiten identificar en *Caliche sangriento* una producción que transita entre el cine comercial y un cine de transformación social en forma desprejuiciada.

2. Las claves de un género híbrido

La operación formal y discursiva implícita en un género cinematográfico como el *western*, lleva a André Bazin a sospechar respecto a sus misterios:

Quizá más que la perennidad histórica del género, nos asombra su universalidad geográfica. ¿Qué hay en las poblaciones árabes, hindúes, latinas, germánicas o anglosajonas, entre las que el *Western* no ha dejado de cosechar éxitos (...)? (Bazin, 2004: 244).

Bazin alude directamente al “carácter universal” en dos dimensiones. Primeramente, las estrategias de relato que hacen de películas cuya especificidad histórica se transforme igualmente en un éxito comercial y popular a nivel mundial. Pero a la vez desliza la multiplicidad de subgéneros y estilos que surgen al interior de éste, como el *western* crepuscular, el *spagetti western*, el *chili western*, entre muchas otras variables que lo mantienen con vida hasta el día de hoy.

En este contexto situar un género comercial como un terreno exploratorio parece ser una afirmación osada. Surgido como una corriente literaria popular y de bajo costo, su alcance lo lleva a la historieta y posteriormente al cine desde inicios del siglo XX. Los atributos formales que adquieren las obras cinematográficas –principalmente con cineastas como John Ford, Bud Boetticher, Sergio Leone o Sergio Corbucci– permiten comprender las dimensiones de un campo que, delimitado por Bazin, se caracterizaría en al menos cuatro aspectos: el empleo del paisaje, el viaje, el mito y la verdad histórica (Bazin, 2004: 246).

A partir de lo anterior, las dimensiones psicológicas del género lo sitúan como bastión del cine moderno, emergiendo subdivisiones en principio tildadas como marginales como el *spagetti western*, pero que han contribuido a renovar las formas de representación incluso a niveles barrocos por medio de una estética característica que contempla la estilización en la puesta en escena, la música –y el silencio– como parte del relato, el empleo del paisaje con valores psicológicos o la exacerbación de la violencia como estrategia de relación con el otro.

Sin embargo, el *western* no es puramente formalismo, y su esencia se ubicaría en los modelos de representación del mito que el género conlleva, transitando desde la reconstrucción histórica hasta la completa alegoría y la reapropiación que permite construir al interior del género un propio universo que toma distancia de la representación verosímil, cuyos alcances son diversos. Un claro ejemplo lo plantea el cineasta brasileño Glauber Rocha, quien propone un problema cinematográfico concreto, donde el lenguaje es “instrumentalizado” de acuerdo a la causa socialista:

¿Qué es esta “instrumentalización”? Aplicar, como método, determinados elementos clave de la técnica cinematográfica, piedras de tope generales que, en la evolución de la técnica, trascienden el espíritu individual de cada autor y se implantan en el vocabulario estético del cine (...). Por el contrario, la imitación nace de una actitud pasiva del cineasta frente al cine, de una necesidad suicida de salvarse en el lenguaje establecido, pensando que, salvándose por la imitación, salva la película. (Rocha, 2011: 73)

En este sentido, Glauber Rocha plantea una relación aparentemente instrumental con la técnica, pero en un acercamiento a su película *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) no solamente se evidencia el compromiso con la cinefilia, sino con proponer como centro del relato el concepto del mito popular. Los “nuevos cines” surgidos en los distintos países latinoamericanos en los años 50 y 60, intentan romper con determinadas prácticas de relato, forma o discurso, y por cierto las lecturas historicistas tienden a ser releídas bajo el contexto de época que sustenta al cine del periodo. En palabras de Baudrillard “La historia es nuestro sistema de referencias perdido, es decir

nuestro mito” (cit. en De Orellana, 1983: 62), lo que propulsa la estrategia de algunos cineastas por relacionar la idea de relato histórico con los problemas del nuevo cine.

3. Cine e historia: Las claves del *western* en la película *Caliche sangriento* bajo una perspectiva marxista

A diferencia de lo ocurrido en Europa, donde el progresismo de izquierda parece querer refundar las lecturas históricas a partir de un medio masivo como el cine¹, en nuestro continente estas exploraciones no cuentan con un correlato que las emparente de manera directa, posiblemente apoyado por las muy diferentes condiciones de producción y las problematizaciones propias de cada contexto. El caso chileno cuenta con numerosos proyectos frustrados, tales como los largometrajes *Balmaceda* de Fernando Balmaceda, o *Manuel Rodríguez* de Patricio Guzmán, ambos del periodo de la Unidad Popular. Aún así, de las películas vinculadas al Nuevo Cine Latinoamericano que toman temas históricos para construir operaciones que problematicen esta relación, vamos a encontrar ejemplos como en *El caso de los hermanos Naves* de Luis Sergio Person (1967), ambientada en el periodo del Estado Novo bajo la presidencia de Getulio Vargas en Brasil, *La tierra prometida* de Miguel Littín (1973) en Chile, sobre la Primera República Socialista instaurada en Chile en 1932, o *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1973) que representa los acontecimientos de la revolución popular mexicana de 1910. Sería Glauber Rocha que con *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) ejerce una apropiación dialéctica de ciertos códigos del *western*, decodificados al imaginario popular folclórico brasileño, sirviéndose de las claves cinematográficas para problematizar en la dicotomía que emerge entre la epopeya y la tragedia.

Aplicado a Latinoamérica, la irrupción de los nuevos cines explicitaría la necesidad de romper con una estrategia de representación hegemónica de la historia del continente. La originalidad también transita por el empleo de estrategias formales que aluden la idea de lo popular, problema preponderante para determinados cineastas que intentan mecanismos de apropiación con el fin de proponer discursos emancipatorios empleando al cine como medio. El documental *Los puños frente al cañón* (Orlando Lübbert y Gastón Ancelovici, 1975) propone construir un relato sobre la historia de Chile desde el punto de vista de los obreros, rompiendo con la

1 Angel Hueso cita a Bernardo Bertolucci y su obra *Novecento* como ejemplo de historiografía marxista. Otras películas europeas de cierto progresismo de izquierda que recogen temas históricos son: Pasolini, Pier Paolo. *Saló*; Pontecorvo, Gillio. *La Batalla de Argel*; Montaldo, Giuliano. *Sacco y Vanzetti*; Taviani, Vittorio y Paolo. *Allonsanfan*; por nombrar solo algunas películas emblemáticas en este campo.

dominante del hito heroico para situar el foco en la dominancia económica propia de una lectura marxista de la historia.

Es en el año 1969 que Helvio Soto junto al productor Alejandro Villaseca emprenden el proyecto de adaptar al cine un capítulo de la Guerra del Pacífico, en principio con claros fines comerciales (Cortínez y Engelbert, 2014: 786). La producción, titulada *Caliche sangriento* en referencia al salitre, construye un relato ficticio en torno a un grupo de soldados chilenos perdidos en medio del desierto, lidiando con la falta de agua, la desorientación y los conflictos internos. El paisaje y el tratamiento estilístico adscriben formalmente a esta película a un género popular como el *western*, pero otorgándole una fuerte carga social e ideológica al fin mayor de la película, que es contar bajo una perspectiva marxista la historia de intereses económicos detrás de la guerra, haciéndola transitar entre la declaración antiimperialista y el film de género comercial.

La película es también una explícita crítica al mito patriótico de la Guerra del Pacífico fundado en el heroísmo militar, ubicando en su lugar una directa acusación a los orígenes del conflicto por incitación foránea, lo cual la sitúa no solamente como un film atípico, sino como una película que fue censurada y debió sufrir algunas mutilaciones para llegar a ser exhibida, aumentando con ello la polémica.

Las claves del *western* se instalan como un predominante apoyados en la fotografía de Silvio Caiozzi y el montaje de Carlos Piaggio, pero principalmente en la idea de articular un relato de sujetos perdidos en un ambiente hostil y las resoluciones cinematográficas de este conflicto. El relato se compone de cuatro bloques: una primera parte o exposición en que se evidencia el conflicto central a partir de los dos líderes del grupo de soldados chilenos: el capitán (Humberto Duvauchelle) representa la tradición militarista que se yuxtapone al teniente Gómez (Jaime Vadell), un racional civil que de manera crítica reflexiona sobre los motivos y el sinsentido de la guerra. Una segunda parte agudiza los conflictos del grupo de manera exógena (el paisaje, la carencia de agua y comida) y endógena (la traición, la locura, los puntos de vista sobre la guerra). Una tercera parte consiste en la exposición de los conflictos morales de la guerra, donde el capitán ajusticia al adolescente que oficia de corneta del grupo, o el teniente Gómez asume un rol militar ajusticiando a un soldado peruano en la soledad de una salitrera abandonada. Una última sección opera como el clímax y desenlace, donde el único sobreviviente del grupo finalmente alcanza llegar al mar solamente para ser muerto por balas peruanas.

3.1. Paisaje

Caliche sangriento se filma en el desierto Chile, en un punto ficticio entre las costas de Ilo y Moquegua, al interior. El dato geográfico no es menor, ya que se trataría de

una película de frontera, recogiendo uno de los elementos clásicos del *western* y poco explotado en el cine chileno.

El desierto es sin duda una característica patente de la película. La violencia estática que el paisaje ejerce contra el grupo de soldados chilenos es la misma que se plantea para los soldados peruanos. En una secuencia, un grupo de peruanos parecen atacar de manera desenfrenada, siendo muertos sin consideraciones por los militares chilenos. Luego descubren que solamente estaban buscando agua para sobrevivir y la desesperación se acentúa ante la posibilidad de enloquecer.

La presencia de la camanchaca, densa garúa habitual del desierto que no permite visibilizar un trayecto de manera clara, aumenta la desorientación de un paisaje que no se ve, pero cuya presencia es aterradora en cuanto deviene muerte. El problema fílmico del tiempo-espacio es resuelto a través de dos factores: el montaje y la fotografía. Los planos de larga duración instalan al paisaje como un personaje adicional del relato, en cuanto su peso dramático y presencia dominante ejerce una relación amarga con los sujetos que sustenta, los cuales uno a uno van quedando sepultados. La angustia de sentirse avasallados por un territorio no dominado, evidencia una naturaleza ambivalente capaz de entregar los recursos naturales del salitre –explotado por los ingleses– y también de cobijar la muerte del sujeto popular.

La única secuencia nocturna de la película se presta para exhibir la angustia del paisaje. Ante la presencia de la nada, un soldado se refugia en la noche para asesinar a un compañero que delira. El paisaje muestra su dimensión múltiple en la fotografía que enuncia, pero no explicita, dejando a la banda de sonido el trabajo de relato sobre la muerte en la oscuridad. Sería durante la madrugada que sus compañeros encuentran el cuerpo sin vida, y donde se exponen a la ausencia de refugio e intimidad. El paisaje sitúa a los sujetos en un espacio cargado de una muerte pasiva e inmóvil, cuya ausencia temporal resalta los rasgos deshumanizadores.

El paisaje es fundamental en la secuencia final de la película. El teniente Gómez, único sobreviviente, alcanza las costas y bebe agua después de semanas. Estira su brazo para recoger una estrella de mar, cuando lo alcanzan las balas de los soldados peruanos: la ilusión de la libertad se esfuma en una guerra condicionada por los intereses del capital por aquellas riquezas naturales codiciadas que otorga el desierto.

3.2. El viaje

El trayecto es un elemento preponderante y reiterativo en los clásicos *western*. Si comparamos como antagónicos el viaje geográfico de *La diligencia* (John Ford, 1939) y el viaje interior en *Más corazón que odio* (John Ford, 1956), sin duda que *Caliche sangriento* se sitúa más cercana a esta última. Un grupo de soldados transita por un espacio que no les pertenece en ningún sentido: la guerra se plantea como

una pugna político-económica del imperialismo inglés y la explotación comercial del salitre que existe en el espacio fronterizo. Un diálogo entre el capitán y el soldado Juancho (Mario Vernal) devela un sentido de pertenencia ausente y conflictivo:

Capitán: ¿Qué piensas?... ;te pregunté qué piensas!

Juancho: Pienso que usted es de Concepción y yo de Curicó, mi Capitán.

Capitán: ¿Y qué hay con eso?

Juancho: No somos de aquí y no tenemos guía, mi Capitán.

Capitán: ¿Y eso te preocupa? ¿Para qué quieres un guía?

Juancho: ¡'pa irme a Curicó po', mi Capitán!

El diálogo expone parte del conflicto central que deviene ética. La moral militar no concibe abandonar el deber patrio, mientras que el soldado curicano opta por aludir con ironía el sinsentido del trayecto físico cuando la muerte es la única salida. Con ingenio, rompe el trayecto involucrando la posibilidad de un retorno poco hidalgo, pero sensato. Esto rompe con las lecturas míticas del valor popular en la Guerra del Pacífico, por tanto más que una exacerbación del mito, rompe con éste desde la verosimilitud.

El viaje, como motivo central en muchos *westerns*, induce a considerar el tránsito como una exposición de la sicología de los personajes. En este caso, el transitar de un punto hacia otro se confunde con la desorientación que propugna el paisaje hostil, el cual además confunde a los caminantes por sus vaivenes climáticos: la noche, el sol, el frío de la madrugada, la resequedad y los amplios espacios vacíos son el sinónimo de un tránsito estéril, que se refuerza con la muerte. La desazón de caminar en círculos, descubierta por un soldado que se topa con un compañero muerto abandonado con antelación, significa también un tránsito circular sin salida, al igual que la guerra como motivo ajeno movilizado por razones económicas. Las reminiscencias a *La patrulla perdida* (John Ford, 1934) emergen en algunos tramos de *Caliche sangriento*, principalmente cuando el trayecto avanzado se transforma en la paulatina muerte de los soldados que caen uno a uno en un trayecto deshumanizador.

Sin duda que en *Caliche sangriento* no se avizora un viaje físico de forma evidente. No existe un punto de inicio claro, y por supuesto no se vislumbra un objetivo. La desazón que existe tras la posibilidad de la muerte, la locura y la alienación son un trayecto que permiten al teniente Gómez reforzar su oposición a la guerra, o bien reforzar la territorialidad como sinónimo de patriotismo para el capitán. Los esfuerzos de un soldado por huir chocan con la idea del vacío: “si me arranco, igual me fusilan”.

La muerte tampoco parece ser un final de tránsito, ya que los cuerpos abandonados en el desierto parecen engrosar la lista de anónimos soldados sin utilidad. Aún así, la película se inclina por los aspectos patrióticos y nacionalistas en pro de una resolución cinematográfica. El joven corneta (Jorge Guerra) se esfuerza en crear una bandera

chilena con trozos de tela, pero más adelante es ajusticiado por el propio capitán al quedar ciego y sujeto a un ataque de histeria. El dramatismo de los humanos transformados en bestias se agudiza más con el constante motivo temático de la primera parte de la película: las causas económicas que sustentan la guerra.

3.3. *El mito y la verdad histórica*

Caliche sangriento se estructura en torno al relato ficticio de un grupo de soldados proveniente de distintos orígenes, abandonados a su suerte en pleno desierto. Entre ellos no existe ningún militar de formación, con la excepción de el capitán. Este antecedente se basa en hechos reales de la Guerra del Pacífico, donde el ejército chileno efectivamente se ve obligado a ejecutar un enrolamiento general donde “los enganchados no debían ser menores de dieciséis años ni mayores de cuarenta, si bien para ocupaciones anexas, como trompetas y tambores, la edad mínima bajaba a diez” (Donoso y Couyoumdjian, 2006: 237), esto a raíz del diezmado volumen de soldados chilenos existente apenas se iniciaba el conflicto bélico:

Apartir de 1875, la mala situación económica había obligado a reducir el presupuesto de Defensa de forma tan notoria que al comenzar la guerra era el menor desde muchos años. (...) Mientras Perú y Bolivia podían movilizar en conjunto casi 120 mil reservistas, las fuerzas nacionales sólo disponían de más de 50 mil. En febrero de ese año el Ejército regular tenía apenas 3.516 efectivos, un tercio de las fuerzas aliadas (Donoso y Couyoumdjian, 2006: 237).

Uno de los mitos nacionalistas se funda precisamente en que los soldados chilenos que participaron en la Guerra del Pacífico eran sujetos populares, primeramente compuestos de voluntarios jóvenes, pero con el andar del conflicto reforzado por el reclutamiento forzoso que incluía reos comunes o alcohólicos. La película incluye una cita evidente al *western*, al instalar a sujetos cuyas reacciones morales se ven altamente difuminadas producto de la hostilidad del medio: traidores, desertores o asesinos encarnan al opuesto del “roto noble” que había construido el cine nacional en los años cuarenta, tomando distancia del mito de la misma forma que lo hacen películas como *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969) o *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968), donde la reflexión estética enfunda a sujetos con una moralidad ambivalente. En *Caliche sangriento* los personajes transitan por la ambigüedad constante dada por la situación, donde un personaje como el teniente Gómez puede realizar una descarnada crítica a los motivos de la guerra, pero “por honor” desenfunda su arma para apuntar al capitán.

La ausencia de nombres de muchos personajes resalta esta condición de sujetos sin pasado y sin futuro, aún cuando la construcción de personajes devela ciertos rasgos como la imagen de una prometida del capitán o las intenciones de Juancho de volver a Curicó.

La elección de un tema como la Guerra del Pacífico se plantea aún sensible a casi medio siglo de haberse desarrollado, lo cual instala en la epidermis del espacio público la reflexión sobre el sujeto popular, el patriotismo y principalmente la crítica explícita a las instituciones en servicio del capitalismo. El empleo que hace Helvio Soto de la tesis central del conflicto es paradigmática en cuanto a su función de canal discursivo e ideológico, empleando un tema popular, filmado con abiertas referencias a un género cinematográfico, pero dotándolo de un sentido de cambio social. El sacrificio colectivo del sujeto popular erigido como exaltación, permite generar un sentimiento de identificación con la causa emancipatoria que se evidencia en otras películas del periodo y emparentarla con el Nuevo Cine chileno aún cuando pone en práctica el uso de un tipo de operación vinculada al cine clásico norteamericano (el *western* en particular) en su derivación de explotación comercial (*spaggeti western*), con el objetivo de proponer un tipo de cine de carácter popular y comprometido.

Caliche sangriento no intenta ser una reconstrucción fiel de acontecimientos históricos, de la misma manera en que lo hace el *western* tradicional, el cual se basa en elementos muy generales o en mitos populares, para construir un relato cinematográfico. La película no boga por retratar objetivamente determinados hechos, como le recriminó la crítica de la época, sino que introduce una forma novedosa y subjetiva de representación de los acontecimientos, poniendo en pugna los mundos cívico y militar bajo un conflicto que habría sido gatillado exclusivamente por agentes externos imperialistas interesados en la explotación del salitre.

Los mitos del heroísmo, la patria y la nación, son subvertidos por una concepción específica de la historia de Chile y en particular de la guerra, tomados de historiadores como Julio César Jobet, Hernán Ramírez Necochea y Victor Gordon Kiernan, todos de tendencia marxista (Cortínez y Engelbert, 2014: 783-784). Los conceptos que popularmente se vinculan a la construcción dominante de un relato sobre la Guerra del Pacífico no son necesariamente los que recoge Soto, por tanto se conjuga una lectura que choca con el mito popular para construir un nuevo relato emancipatorio basándose en la historia de Chile. En este sentido, el concepto de historia que trabaja el director se plantea en un sentido cinematográfico acorde a los tratamientos habituales del *western* en el sentido de una apropiación de la historia para construir sus propios relatos. De acuerdo a lo anterior, la ficción se ve exacerbada en el plano final de la película: el último soldado sobreviviente del grupo llega al mar, rompe con el plan de un capitán muerto inútilmente en combate, con el objetivo de encontrar la libertad. Sin embargo, es fusilado por la espalda en manos de soldados de la Confederación. Su acto insignificante es inútil y vacío. Tras esto, los créditos impugnan al capitalismo

la muerte de miles de soldados bolivianos, peruanos y chilenos: la herencia de la ambición capitalista es la perpetua muerte del sujeto popular, ya sea física como social.

4. Conclusiones

A partir del análisis anterior, se propone que *Caliche sangriento* es un acercamiento excepcional a la construcción de una épica popular histórica en el cine latinoamericano. Valiéndose de un tema histórico como la Guerra del Pacífico, subvierte el mito del heroico sujeto popular para humanizar un conflicto cuyo fin mayor era la explotación comercial del salitre por empresarios ingleses.

Si las películas son condicionadas por la historia, pero no son necesariamente su reflejo (Rosenstone), los pocos films latinoamericanos del periodo que abordan la idea de reconstrucción histórica lo hacen desde la lógica de refundar, comprender, alterar y desplazar elementos de un pasado que se reinstala en pantalla con un tipo de discurso que emana del momento en que se filmaron aquellas obras. Helvio Soto comprende que debe ejercer una “tarea desmitificadora” donde se expone que el ejército actuó en defensa de los intereses económicos de capitalistas extranjeros, empleando al sujeto popular como vehículo. Si bien su autor nunca reconoció a *Caliche sangriento* como una de sus películas predilectas, de forma lacónica reconoció posteriormente que

el público chileno se decepcionó con el film, porque no podía aceptar que el Ejército chileno fuese brutal y dependiente de los intereses de la burguesía y del imperialismo; cuatro años más tarde ese mismo público lo aprendió así y algunos pagaron con su vida este aprendizaje. (Araucaria, 11)

Los intentos de Helvio Soto por refundar el mito y denunciar las causas de una guerra significaron una pugna con el público (que no fue un éxito comercial pero sí un número considerable de espectadores) y con la institucionalidad, esto último dado que fue rechazada por el Consejo de Calificación Cinematográfica, por cuanto la censura impidió la exhibición e la película por un tiempo.

En este caso, la construcción que plantea Helvio Soto no es en esencia una reconstrucción histórica, pero sí un problema historiográfico que devela procesos locales en torno a la lectura de los mitos y la construcción de relatos oficiales. En este caso es paradójica la relación con una película como *Ayúdeme usted, compadre* (Germán Becker, 1968) filmada solo poco tiempo antes y que a partir de una mirada espectacular y acítica de las ideas de identidad y nacionalismo, se transformó en el mayor éxito de taquilla en el cine nacional. Cabe preguntarse ¿Cuál es la repercusión en las audiencias de los mitos llevados al cine? ¿Cómo operan los relatos identitarios en los públicos? Lo anterior a conciencia que tras *Ayúdeme usted, compadre*, la segunda película más vista fue *El chacal de Nahueltoro*, un descarnado relato de un campesino analfabeto que alcohólico asesina a una familia completa.

Finalmente, es importante considerar a *Caliche sangriento* como una fuente historiográfica en cuanto habla de su contexto más que por el verismo de su reconstrucción, tal como suelen hacerlo las películas de género. Tampoco vindica la necesidad de hacerlo, aunque se basa en textos históricos que sustentan las tesis del film y se alejan de la construcción de un mito sobre el heroísmo y la gesta épica. La película en sí misma debe ser leída como un documento fílmico que describe con claridad las tensiones de la producción de discurso de los años 60, y genera con ello un punto de conflicto que nuevamente se repite con otras películas del autor: en *Voto más fusil* (1971) plantea una reconstrucción crítica de la historia de la izquierda en Chile, y posteriormente en el exilio filmando *Llueve sobre Santiago* (1975) articula un ejercicio inverso al construir la épica del gobierno de la Unidad Popular, con claras referencias al cine soviético. Sin duda que a pesar de los reparos de la crítica y del autor, la película testimonia un proceso de forma clara, y la perspectiva histórica ayuda a valorizar aquellos elementos.

Referencias

- Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Casas, Quim (2007). *Películas clave del Western*. Col. Ma Non Troppo. Barcelona: Robinbook.
- Cavallero, Ascario; Díaz, Carolina (2007). *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago: Uqbar.
- Flores, Silvana (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Francia, Aldo (2002). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Valparaíso: Ed. Universidad de Valparaíso.
- Hueso, Ángel Luis (1991). "Planteamientos historiográficos en el cine histórico". *Film-Historia*, 1 (1): 13-24.
- Jara, Eliana (1993). *Cine mudo chileno*. Santiago: Imp. Los Héroes.
- Linares, Andrés (1976). *El cine militante*. Madrid: Castellote.
- López Navarro, Julio (1997). *Películas chilenas*. Santiago: La Noria.
- Lusnich, Ana Laura; Flores, Silvana (2014). *Cine y revolución en América Latina*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Rosenstone, Robert (2005). "La historia en imágenes / la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla". *Istor*, 20: 91-108.
- _____. (2001). "The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age". Landy, Marcia (ed). *En The Historical Film: History and Memory in Media*. New Brunswick-New Jersey: Rutgers University Press (50-66).
- Soto, Helvio [dir.] (1969). *Caliche Sangriento*. Chile: Icla Films.
- De Orellana, Margarita (s. d.) *Imágenes del pasado. El cine y la historia*. México: CUEC-UNAM.

Comentarios sobre la mesa *El cine chileno mira al pasado*

Pablo Marín Castro

U. Diego Portales / U. de Chile
pmarincas@yahoo.com

Que las ponencias de este coloquio se hayan desarrollado y se presenten, no en un departamento de historia, sino en un instituto de comunicación, debería darnos alguna idea sobre el estado del arte en lo que toca a las relaciones locales entre sociedad, cultura e historia, recordándonos lo que el viejo maestro Fernand Braudel le dijo a Marc Ferro en algún punto no precisado de la década de 1960: dedíquese al tema, investigue y reflexione, “pero no le cuente a nadie”.

No deja de ser interesante, en cualquier caso, que esta área del conocimiento sepa encontrar su camino.

Nación y taquilla. Percepciones sobre la película El Húsar de la Muerte... de Cristian Ahumada y Carolina Kuhlmann

Las relaciones entre un contexto histórico y su producción cinematográfica, nos dicen los autores siguiendo a Pierre Sorlin, no tienen por qué ser lineales ni miméticas. Lo que hacen es crear un tramado que se basa en ciertos códigos sociales, que a su vez presentan un régimen de visibilidad. Acto seguido, se instala a Manuel Rodríguez en un momento histórico: 1925, año de estreno de *El húsar de la muerte*, película dirigida y protagonizada por Pedro Sienna. ¿Cómo se produce el calce entre los relatos de la nación, el lugar privilegiado de un personaje popular más legendario que histórico, y las prevalencias estético-narrativas del espectáculo fílmico? Ahí es donde cabe entrar al examen más sistemático y detallado, que es el que acá se pretende. Y sin ignorar lo que ya se ha escrito al respecto, que no es poco.

Nos recuerdan los autores que la película de Sienna es la tercera que gira en torno a Manuel Rodríguez y la segunda protagonizada por el propio Sienna. ¿Por qué Rodríguez? ¿Por qué en ese momento? Cabe poner a éste y a los demás filmes sobre el Guerrillero en relación con la retórica nacionalista, en primer lugar, para luego

entender cómo esa retórica de pretensiones unitarias, articulada por los mecanismos del relato fílmico, se hace carne en un personaje de aventuras. Un héroe que encapsula el patriotismo como religión laica y la idea misma de *entertainment*. A este respecto, los autores van pormenorizando aspectos de la mencionada retórica y viendo el modo en que éstos se materializan en la película.

Hecho el inventario, cabe detenerse en el maridaje entre la figura histórica y los requerimientos de la lógica del espectáculo. Y cuesta encontrar mejor ejemplo que Rodríguez. El “eterno revolucionario” de Edwards Bello, el “roto de los rotos” que dibujó Vicuña Mackenna, es el héroe popular por antonomasia. Es el prócer, el aventurero, el líder, el espía, el caudillo, el mujeriego, el mártir. El guerrillero a secas o, llegado el caso, el “guerrillero del amor”¹. ¿Cómo no iba a adecuarse a un contrato en virtud del cual la pantalla ofrece estímulos, distracción y recompensas, secuestrando a cambio la atención del espectador? En sentido contrario, si hasta la más aplicada y sensible restitución fílmica frunce ceños positivistas, el caso de Rodríguez es extremo: un hombre del que se han contado miles de historias, muy pocas de las cuales tienen evidencia que las respalde. Y no hace sino empujar a Sienna, así como a sus colegas de antes y después, a seguir incluso sin saberlo el consejo paradójico de Robert Rosenstone: “inventar la verdad histórica”². Crear sentidos para el pasado, el que a su vez debería ser objeto de una “reconstrucción empática” que haga surgir de rastros y rostros de mundo hace largo desaparecido.

Ahora, dar sentido a la existencia de un personaje como Rodríguez, y espesor al paisaje geográfico y humano en el que vivió, juega en sentido contrario a lo que plantea Sergio Villalobos, en cuanto a que Rodríguez es una “leyenda sin valor histórico” nacido de la “pereza mental” de los chilenos³. Más inalcanzable que nunca la fidelidad, la posibilidad de crear uno o varios Rodríguez da, en términos acotados al tiempo, la posibilidad de escribir la historia.

La investigación de Ahumada y Kuhlmann aporta nuevas pruebas de que hay mucho paño por cortar en este ámbito. Está, por ejemplo, la puerta abierta para penetrar en los meandros de la sacralización de la memoria a la manera que ha intentado Andrea Rodríguez, quien parte de la experiencia propia, del nexo familiar-afectivo, para entrar en los rasgos crísticos del personaje y de su trayecto.⁴ Otra entrada,

1 Como reza el slogan de una reciente teleserie nacional.

2 Cf. Rosenstone, Robert (2008). “Inventando la verdad histórica en la gran pantalla”. En Camarero, Gloria; De las Heras, Beatriz; De Cruz, Vanessa (eds.) Una ventana indiscreta. La historia desde el cine. Madrid: JC-U. Carlos III (pp. 9-18).

3 Ver: Álvarez, Pedro (2010). “Historiadores juzgan a Manuel Rodríguez”. En Guajardo, Ernesto. Manuel Rodríguez. Historia y leyenda. Santiago: RIL eds. (221-230).

4 Rodríguez, Andrea (2003) “El Húsar de la muerte, un mudo testimonio de sacralización de la memoria”. Anuario de la Escuela de Postgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 5: 337-352.

moviendo los ejes, está en las comparaciones entre las vías interpretativas provistas por filmes u otras producciones audiovisuales en torno a Rodríguez. Incluso, si se lo piensa, el *tagline* de los telefilmes de la serie bicentenario *Héroes* (Canal 13, 2007) permite indagar en las ideas, figuras y representaciones de la época de la realización y de cualquier otra que venga a mano. La de nuestro personaje, dirigida por Cristián Galaz, va acompañada de cuatro palabras: “Hijo de la rebeldía”.

Cine y sociedad en Chile en la década de 1940 de Eduardo Santa Cruz A.

La ponencia del profesor Santa Cruz se inserta, lo que es ya una buena noticia, en el contexto de un número creciente de investigaciones y publicaciones que en años recientes se han preguntado por el cine chileno de los años 40, por su variedad de propuestas y por sus vínculos con la sociedad; en investigaciones como las que desarrolla la enciclopedia virtual *Cinechile.cl*, así como en el reciente libro colectivo acerca de la primera época de Chilefilms⁵. Ahora, si es cierto que respecto de lo filmado y exhibido durante los 60 tienen aún gran peso las ideas recibidas y los lugares comunes, con mayor razón es el caso de una década que, a la distancia, se contempla sin detener mucho la vista, normalmente desde la vereda de la decepción.

En una década que supera largamente en número de producciones el decenio anterior y varios otros de la historia local, se procura desde el propio Estado que el cine chileno se encuentre con su público y otros públicos echando mano a recursos como los vistos en México y Argentina, que se adecue a determinados estándares industriales y a ciertas pautas narrativas prevalentes. En esta dinámica, sin teorizar ni explicitar gran cosa, los guionistas y realizadores buscaron, nos dice el profesor Santa Cruz, “explicar y dar sentido a las preguntas que el desarrollismo planteaba acerca de las nuevas identidades en construcción”. Para este fin, José Bohr, Eugenio de Liguoro y Coke Délano echaron mano a la *cultura huasa* o bien a la mitología del roto chileno. Por qué no construir a partir de ahí, parecen haberse preguntado, un relato identitario nacional y popular. O nacional/populista, ya que estamos en esto.

El ítem *cultura huasa* nos conduce indefectiblemente al esencialismo identitario, tal como lo ha definido Jorge Larraín. Al campo, al valle central como reservorios de la pureza, la inocencia y la bondad, frente a las arremetidas modernizantes, aspecto que incluso películas “no huasas”, como *Escándalo*, de Coke Délano, tendrán a bien destacar (la escena en que el propio Délano hace de cineasta pinta el campo como un paraíso perdido y luego recobrado).

5 VV.AA (2014). Chilefilms, el Hollywood criollo. Santiago: Cuarto Propio.

Por otro lado, veremos filmes de ambientación urbana, que condensan rasgos de una cierta idiosincrasia nacional por la vía de elaborar un discurso sobre el roto chileno. Se construye así un arquetipo filmico, el de Juan Verdejo (encarnado por Eugenio Retes), que se toma prestado de la sátira política –un *hit* de Topaze– y que ya había probado su popularidad en la radio. La llegada de este personaje a la pantalla y su éxito comercial, importante pero breve, dan pie por sí mismos para un estudio sobre las relaciones del cine con otros medios masivos de comunicación. O sobre la mirada al mundo popular, posteriormente denunciada como condescendiente y pintoresquista por parte de realizadores que no vienen de este mundo, como la mayoría de los realizadores, pero que además desarrollan buena parte de su trabajo en el extranjero. Es el caso de Eugenio de Liguoro, el director de *Verdejo gasta un millón*, pero también los de José Bohr y de cineastas que convocaron al gran público en décadas posteriores, como Alejo Alvarez y Tito Davison.

Otro abordaje que autoriza la ponencia del profesor Santa Cruz es el del personaje popular urbano que se emparenta con Verdejo, pero también con la comicidad popular latinoamericana encarnada en la figura de Cantinflas. Acá se provee el ejemplo de *Uno que ha sido marino*, que cuenta con el protagonismo del mencionado Retes. ¿Hasta dónde se extiende la presencia de este individuo buscavidas, que mira el destino con optimismo y picardía al tiempo que deja ver un retablo identitario que pretende desnudar prácticas y costumbres? ¿Qué pasó con este tipo de personajes después de *El burócrata González* (1964)?

También está la opción de abordar las interpretaciones de Lucho Córdoba, cuyos personajes se acercan más a una clase media urbana que da luces sobre los distintos alcances de la modernidad. Eso sí, y como nos lo sugiere Alan Knight, operativizando y problematizando la muy socorrida dupla *tradicón/modernidad*.⁶ O bien realizando una aproximación al asunto de “lo nacional”, tal como se lo plantearon Bohr, De Liguoro y Délano: si un siglo antes Alberto Blest Gana había concebido una “novela nacional” capaz de convocar distintos públicos, ¿en qué estaban pensando ahora estos realizadores?

Un western marxista: Caliche Sangriento y el Nuevo cine chileno de Luis Horta Canales

La ponencia del profesor Horta se interna en el ámbito del cine político, entendido como el que considera la audio-imagen como canal emancipatorio, pedagógico o

6 Revolución, democracia y populismo en América Latina. Santiago de Chile: Centro de Estudios del Bicentenario (2005).

reflexivo. También, en el ámbito más general del arte militante de fines de los 60, época de realización, de censura estatal y de estreno de *Caliche sangriento*, de Helvio Soto.

Es éste un filme problemático, como lo es su autor. Si el primero quedó fuera de la “santísima trinidad” del Nuevo Cine chileno, pese a estrenarse en Viña del Mar junto a *Tres tristes tigres*, *Valparaíso, mi amor* y *El Chacal de Nahueltoro*, su director es de difícil encasillamiento: narrador y hombre de televisión, bebió de distintos géneros filmicos, y antes de partir al exilio abordó en clave de thriller político las paradojas y contradicciones de la izquierda chilena de un modo que para muchos no resultó grato ni edificante (en *Voto + fusil* y *Metamorfosis del jefe de la policía política*). No por nada el diario *Puro Chile* le otorgó el poco codiciado “huevo de oro” y lo calificó como “revolucionario urgente” e imitador de Constantin Costa Gavras, rebajado a esas alturas a la condición de “supuesto ideólogo sartriano”.

¿Cómo dar vida a la Guerra del Pacífico, cosa que el cine chileno no había hecho en medio siglo? ¿Adaptando el popularísimo *Adiós al séptimo de línea*, como pretendió Soto hacer en televisión, según cuentan Verónica Cortínez y Manfred Engelbert?⁷ La respuesta definitiva toma la forma de un *spaghetti western*, popular subgénero europeo que floreció en España e Italia en la década que terminaba.

Si las dimensiones psicológicas del *western* lo autorizan para subvertir ciertos principios del cine clásico, su habitual exacerbación de la violencia, así como su abarrocamiento escénico y desmadres montajísticos, le permiten ir más lejos en la señalada dirección. Es posible, plantea Horta siguiendo a Glauber Rocha, “instrumentalizar” las formas que ya han sedimentado. Y es lo que haría Helvio Soto, incorporando una fuerte carga ideológica montada en el caballo del revisionismo histórico. En este gesto, revela la doble faz de los filmes históricos: interpretan un tiempo lejano con las herramientas del presente y, al hacerlo, dan elementos para el escrutinio de este último.

En el marco latinoamericano, plantea el autor, *Caliche sangriento* constituye “un acercamiento excepcional a la construcción de una épica popular histórica”. Ello, “subvirtiéndolo el mito del heroico sujeto popular para humanizar un conflicto cuyo fin mayor era la explotación comercial del salitre por empresarios ingleses”. En esa línea, plantea que “los mitos del heroísmo, la patria y la nación, son subvertidos por una concepción específica” de la historia de Chile y de la guerra en particular. Ello, a partir de lo que Cortínez y Engelbert recogen como las fuentes en que el propio Soto se habría basado: Julio César Jobet, Hernán Ramírez Necochea, Victor Gordon Kiernan⁸. Todos ellos “de tendencia marxista”. En último término, la construcción acá

7 Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta. Santiago: Cuarto Propio (2014): 784.

8 Ibid., 783-784.

planteada “no es en esencia una reconstrucción histórica”, lo quiere decir que no sea una fuente valiosa o que no estimule la reflexión histórica.

Con respecto a estos ítemes asoman preguntas capaces de orientar nuevas entradas a la dimensión histórica de *Caliche sangriento*. Por de pronto, cuál es la “tendencia marxista” en el discurso del filme y en los textos de los autores señalados que, por lo demás, responden a sensibilidades distintas dentro del amplio campo de la izquierda. O bien si sólo se considerará marxista, en términos generales, a una interpretación de la historia en una determinada dirección, producto de leyes que así lo han definido. O bien, cómo instalar, en medio del discurso antiimperialista, el rol de los empresarios chilenos favorecidos por el estallido de la Guerra del Pacífico. O cómo convive este acercamiento con las perspectivas nacionalistas: las de 1880 y las de 1969.

Por otra parte, la “reconstrucción” de la historia, cuestión que según el texto no se estaría acá produciendo en lo esencial, es una operación que cada tanto pide ser operativizada así como otros términos al uso (“restitución”, “recomposición”, etc.). En cualquier caso, la operación misma, más allá de cómo la etiquetemos, es propia de un abordaje lingüístico específico que genera sus propias pautas, que define en el caso estudiado, por ejemplo, que “lo popular” no estará presente en la controversia que sostienen los personajes de Jaime Vadell y Héctor Duvauchelle, que habrá que buscarla en otros lados.

El *spaghetti* –o como se quieran rotular sus versiones chilenas– tuvo los componentes históricos y geográficos que hicieron universales a los vaqueros y populares sus andanzas. Y hubo incluso quienes localmente lo cultivaron con éxito, más allá de la taquilla razonable de *Caliche sangriento*. En especial Alejo Alvarez con *Tierra quemada* (1968), y un asistente suyo, Luis Margas, que en 1971 estrenó *Frontera sin ley*: una película con trenes, caballos, bandidos, militares y mapuches en conflicto.

Un mundo por explorar.

Muchas gracias.

INTERVENCIONES

Ricardo Acuña:

¿Podrías repetir ese dato que tú dijiste sobre estas dos o tres películas que ... ?

Pablo Marín:

Sí. *Tierra Quemada* de Alejo Álvarez, un director de vocación popular. *Tierra Quemada* fue un éxito, fue una película tremendamente popular, es más o menos de

la misma época, del mismo año *Ayúdeme usted, compadre* (1968) y fue la segunda película más vista de ese año, la segunda con más taquilla.

La otra película es *Frontera sin ley*, que curiosamente no figura en esos listados de taquillas del período de la Unidad Popular, que alguna gente muy aplicada, como don Hans Ehrmann, se permitía hacer y publicar. Es una película completamente sobrepoblada de elementos de *western*: son bandoleros, gente del sur, que son enganchados por el ejército con la promesa de que, una vez que termine la guerra, volverían a su hogar y se les entregarían tierras (o algo así, algún tipo de beneficio, no recuerdo bien eso). Y por supuesto que no reciben lo que se les ha ofrecido, entonces hay bandoleros de un tipo, bandoleros de otro ... están los mapuche, está el tren, está la policía ... Y está todo en un solo lugar. Están todos los elementos imaginables del *western*. Además, en una época que es también la época de la “pacificación” de la Araucanía. Entonces, es una película para revisar.

Ricardo Acuña:

Lo interesante es que todos esos elementos no los inventó el *western*. Esos elementos están en la historia *real* de lo que se llamaba “La Frontera” en Chile ...

Pablo Marín:

Sí, pero no solo nos referimos a fronteras reales. El *western* lo que hace es *crear fronteras* en distintos lugares del mundo, que tienen una dimensión semejante desde el punto de vista de la motivación de los personajes, del paisaje, del punto de vista de los trayectos, de la ausencia. De la ausencia de la civilización, ausencia del derecho.

Ricardo Acuña:

Pero la verdad es que sí fueron elementos históricos. Yo me preguntaría, sobre esas tres películas, si lo que han hecho algunos cineastas chilenos no ha sido develar lo que la historiografía oficial chilena y escolar, y las universidades chilenas, han ocultado durante decenios, sobre episodios y realidades que efectivamente ocurrieron y que no son un invento del cineasta ni del historiador marxista. La intervención británica en la guerra del 79 ocurrió, eso no es un invento de Necochea.

Pablo Marín:

Claro, no es un invento de Necochea. Es interesante considerar esos aspectos, las omisiones, lo que ha sido dejado de lado. Efectivamente, en las películas lo que ha sido llevado a la pantalla son historias de individuos específicos, más que relatos sobre

grandes procesos colectivos. Y esas pequeñas historias particulares y personales se encuentran en una serie de fuentes que los mismos historiadores han trabajado durante años: los *diarios de vida*, las cartas, los documentos privados, y nadie les impide –a cineastas o a historiadores– trabajar con esos materiales.

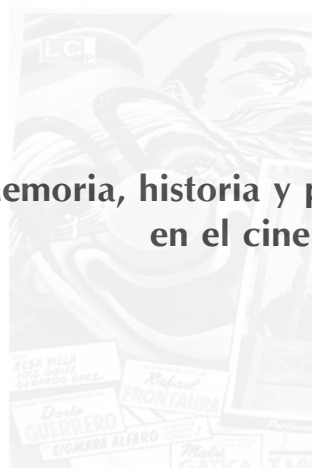
Ricardo Acuña:

En el caso de La Frontera ocurre lo mismo. Y eso que se llamó “Pacificación de la Araucanía” es mucho más que unas acciones de guerra de las líneas del Ejército chileno, y también es eso. Entonces, yo haría un homenaje a esos cineastas chilenos que, ya tan tempranamente, hicieron el intento de mostrar otra mirada.

Pablo Marín:

De acuerdo. Y lo que no sabemos da para mucho. Por ejemplo, de los alemanes en el sur de Chile: hay una serie de historias respecto de alemanes en relación con los mapuche, historias increíbles que a uno le han contado en algún tiempo, que sabemos que están documentadas en algún lado, y que darían para estupendas historias en el cine.

Bueno. Agradecemos su atención, agradecemos también a los expositores, y les invitamos a todos a un café antes de la siguiente mesa.



Mesa 2
Memoria, historia y presente
en el cine chileno



La configuración del futuro en el cine chileno de los 90

Pablo Aravena Núñez

Instituto de Historia y Ciencias Sociales, U. de Valparaíso
paranunez@yahoo.es

Resumen

En este texto se busca fundar el “presentismo” (Hartog) como una posible clave de lectura del cine chileno de inicio de la década de los 90. Nuestra propuesta es que dicha tesis puede ser recepcionada a partir de nuestro contexto postdictatorial y neoliberal como el imperio de un “presentismo radical” en donde una nueva experiencia del tiempo refuerza los efectos de unos antiguos modos de dominación reinventados. El cine de los 90, considerado como una “fuente”, nos revelaría el adelanto de tal tesis.

Palabras clave: Cine chileno, presentismo, historia de Chile.

Abstract

This paper proposes the concept of “presentism” (Hartog) as a possible key of interpretation for 90s Chilean cinema. The post-dictatorial and neoliberal frame of that cinema can be taken as a “radical presentism” which involves a new experience of time, reinforcing the effects of some reinvented old domination modes. The cinema of 90s could be considered a “source” that anticipates this thesis.

Keywords: Chilean Cinema, presentism, history of Chile.

Hoy constituye casi un lugar común la tesis acerca de que vivimos en un *presentismo* pleno, es decir en la primacía de la categoría de presente, por sobre las de pasado y futuro. Este estado actual contrasta con el del Chile de inicios de los noventa, en donde un “potencial de subjetividad” aguardaba para darse a la (re)construcción de la patria justa. El cine de la época parece haber adelantado el estado actual, siendo el presentismo una de las claves más apropiadas para leerlo.

En este texto nos proponemos fundamentar esta clave de lectura, lo que demandará una profundización en la tesis de François Hartog acerca del actual imperio de un régimen de historicidad presentista, como también la explicitación del modo en que

tal tesis puede ser recepcionada en nuestro contexto socio-político. En segundo lugar nos plantearémos la pregunta acerca del alcance de este cine en tanto “productor de realidad”, es decir la pregunta acerca de si este cine impulsa o promueve una “disposición presentista” o más bien registra tal estado *in nuce*, según la clasificación de Marc Ferro, si estamos ante un cine que debe ser considerado como agente o como fuente de la historia.

Nuestra hipótesis es que el cine de los noventa presenta ante nosotros la subjetividad producida en el Chile postdictatorial, en donde los rasgos locales introducen a los sujetos no en un mero presentismo, sino en un presentismo *radical* que, por ejemplo, hace imposible pensar la política como un campo de construcción de proyectos, para, en cambio asumir “débilmente” la historia como un campo regido por el azar, en el que la novedad nos sorprende (emerge), pero no se produce.

Presentismo y presentismo *radical*

Si un régimen de historicidad es el modo particular en que una sociedad articula pasado-presente-futuro, adquiriendo su rasgo específico según la acentuación que se ejerce en alguna de las tres categorías, podríamos adelantar que, de modo general occidente ha experimentado los últimos trescientos años el tránsito sucesivo del pasadismo (régimen antiguo: la historia *Magistra Vitae*), al futurismo (régimen moderno: la historia como progreso) y al actual presentismo (régimen posmoderno: la historia catastrófica). Si bien ha sido el ya citado François Hartog (2007) quien ha introducido el concepto de presentismo para definir nuestra época, es, no obstante una idea bastante extendida en la crítica contemporánea. Es posible encontrar propuestas similares fundamentalmente en Koselleck (1993), quien ha sido el que ha sentado las bases del planteamiento de Hartog¹. Pero también encontramos planteamientos similares en Pomian (2007), Jameson (1995), Huyssen (2002) e incluso en los posmodernos como Vattimo (1992) y Lyotard (1999). Se trata en todos los casos de una obturación del futuro y una ampliación del presente, que comienza a extenderse, por una suerte de rebalse, hacia el pasado (propio del presentismo es la producción de patrimonio).

Pero el modo en que surge un particular régimen de historicidad lo hayamos fundado de un modo más consistente en Reinhart Koselleck (1993), quien si bien no acuñó el concepto, si construyó el modelo explicativo². Podemos afirmar que

1 Es precisamente Koselleck quien ha aportado las categorías de “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa” que luego utilizaremos para esclarecer el cómo se articula un régimen de historicidad.

2 Acerca de la originalidad de los planteamientos de Hartog resulta útil la entrevista titulada “Sobre la noción de régimen de historicidad” (Delacroix, Dosse y García, 2010)

un modelo de historicidad resulta de la extensión o acortamiento entre el *espacio de experiencia* y el *horizonte de expectativa*. Reducido a términos esquemáticos esto significa la disposición (para la imaginación y la acción) que adquiere en su presente un sujeto a partir de las consecuencias prácticas extraídas de un saber de la memoria.

Según los estudios ya clásicos de Koselleck (1993, 2003), entre 1760 y 1780 se produce el nacimiento del moderno concepto de historia, determinado en gran medida por la emergencia de una idea de futuro muy distinta de la que había imperado hasta allí. Esa antigua idea de futuro emanaba directamente de una teología de la historia en que el futuro, con las dimensiones y distancia que le asignamos modernamente (adelante, en el horizonte lejano), era un terreno ultramundano: en el futuro estaba la eternidad, los acontecimientos por venir estaban en una proximidad mínima a nosotros y, por lo demás, que no causaban ninguna angustia en la medida que estaban prefigurados por lo ya acontecido. Al respecto Lucien Hölscher sostiene que

el proceso circular de la vida apenas dejaba espacio para un futuro en el sentido moderno, es decir, en el sentido de acontecimientos nuevos que no fuesen mera repetición [...] los golpes del destino afectaban por ello a las personas con una violencia que, por lo general, era más elemental que la de hoy. Se sentían como inevitables y se aceptaban como castigo divino. (2014: 27)

Por tanto la experiencia fundante de la historia era la de la repetición, que por lo tanto determinaba una proximidad con el horizonte de expectativa que tenía por producto la historia como *Magistra Vitae*, en la que se conjugaba ejemplaridad y repetición. Este es el antiguo régimen de historicidad, como se ha dicho caracterizado por la proximidad entre espacio de experiencia y horizonte de expectativa, en donde la prevalencia del pasado domina las acciones presentes, pues las guía ejemplarmente. Propio de este régimen sería el pensamiento de San Agustín, Santo Tomás y aún Maquiavelo podría ser postulado como un pensador de transición (en él la historia sigue siendo fuente de ejemplos).

Pero la idea de historia que surge a mediados del siglo XVIII está prefigurada por un concepto distinto de futuro, en el que un nuevo campo de experiencia tiene el rol principal: la revolución (inglesa y francesa), como los descubrimientos geográficos (Nuevo Mundo), desestabilizan el antiguo campo de experiencia, pese a los esfuerzos de diversos historiadores, el carácter ejemplar de la historia pierde su evidencia. Se abre ahora un futuro humanamente producido, en el largo aliento y en el “más acá”. La experiencia es ahora la de la aceleración del sucederse de los acontecimientos, esta experiencia y la irrepetibilidad de los acontecimientos propician una separación radical entre espacio de experiencia y horizonte de expectativa. “El pasado ya no aclara el porvenir, el espíritu camina en las tinieblas”, sostuvo Tocqueville (como nos

lo recordara Arendt). Lo mismo que Hegel, cuando en sus *Lecciones de filosofía de la historia universal* sostenía que no podemos aprender nada del pasado pues la política siempre se da en circunstancias particularísimas.

Pero hace ya unos cuarenta años la experiencia sería otra, la inminencia del futuro ha perdido su carácter evidente, en palabras del propio Hartog:

Hace cincuenta años el futuro era aquello a lo que teníamos que dirigirnos lo más rápido posible, se debía estar en la vía moderna. En esto no había diferencia entre derecha o izquierda, compartíamos finalmente la misma ideología del progreso. Pero hoy en cambio compartimos el sentimiento de que el futuro es amenazante y que, al contrario de lo descrito, se trataría de impedir que llegue, o al menos retardarlo. (Aravena, 2014).

En esto las experiencias traumáticas del siglo XX tendrían un papel fundamental, como también la conjugación entre tecnología y mercado, que determina una inmediata caducidad de los objetos, y la paulatina destrucción del medio natural a manos de la misma capacidad humana que nos llevaría al futuro. Para Hartog se trata de un presentismo “pleno”, es decir una modificación de nuestra moderna idea de tiempo que se vive como una mutación ontológica.

Pero leído desde nuestro sitio, cabe siempre la pregunta si es que por estas latitudes el diagnóstico calza a la medida. Si acaso ese “presentismo”, vivido como experiencia de la inmediata caducidad de los objetos, la inmediatez y la inminencia de catástrofes, no tiene que ver por sobre todo, para nosotros, con la vida de consumo implantada “desde arriba” asociada a nuestras últimas (sudacas) modernizaciones. Si no tiene que ver más bien con la precariedad de la vida y con un hedonismo compensatorio y unas formas mass-mediáticas de canalizar (o estetizar) nuestro malestar que tienen el efecto de aplacar la revuelta. Si nuestra posibilidad de seguir concibiendo el futuro (incluso sin un contenido moral específico) no tiene que ver con un modo de vida que tiende a la disgregación y a la “insociabilidad”, a la destrucción del lazo social y las censuras de la memoria.

Nuestra experiencia no es tanto la de la caducidad de los objetos, como el de la “caducidad” de la vida humana. Desde el Golpe de Estado de 1973 nuestro país ha sido escenario predilecto de experimentos económicos y modernizaciones. Cada modernización genera sus “residuos humanos” (Bauman, 2005) es decir, personas cuyos oficios son innecesarios para la nueva sociedad. Ese ritmo se ha llevado al extremo en Chile por vía de la precarización laboral y de la vida en general, en una palabra, vivimos el imperio de la inseguridad. En estas circunstancias lo que Hartog conceptualiza como un mutación de la experiencia del tiempo se parece demasiado a la inexistencia del futuro que generaciones de pobres han experimentado. Quizá lo inédito sea el que ya no dispongamos tampoco de un horizonte laico de futuro

de largo alcance para legitimar una gratificación diferida: ni el horizonte socialista, ni el del “chorreo” de la riqueza. Por ello “nuestro” presentismo tiene otra intensidad: pérdida del futuro por vía de la precarización de la vida, pero también como efecto de la clausura del pasado por vía de las censuras de la memoria y de las utopías que esta podría albergar. Primacía del presente como lugar de abandono o del despliegue de un hedonismo compensatorio, que tiene al consumo como expresión plena. Es a esto que llamamos *presentismo radical*: a la nueva experiencia del tiempo más los efectos de antiguas o reinventadas formas de dominación.

El cine de los 90: ¿fuente o agente de la historia?

Que el cine venga cumpliendo con mayor eficacia lo que hasta aquí había hecho el discurso histórico, no es motivo de renuncia para los historiadores, sino un mandato para emprender su alfabetización en la lengua de la imagen. Pero no nos referimos aquí precisamente a la minuciosa “reconstrucción histórica”, sino a la conformación de un discurso que nos permite representarnos la estructura y los resortes de ese acontecer humano del que formamos parte. La “producción de verdad histórica” en el cine tiene más bien una función persuasiva, es decir funda la fiabilidad del modelo y la lógica de la realidad que se muestra. El cómo es el mundo, tanto como los modelos para la acción, hace ya tiempo que no nos vienen de los libros de la historia, sino de una diversidad de relatos en imágenes, del que el cine es su más puro ejemplar, aunque sin duda hoy sobrepasado por la televisión. El hecho anecdótico de los nombres con que una generación bautiza a sus hijos, en relación directa con las series de moda en la TV, es solo el hecho más evidente que nos indica cómo es que estos relatos tienen efectos bastante concretos en las vidas de las personas, aunque sería mucho más interesante constatar cómo es que las trayectorias vitales de esa misma generación se relacionan con los relatos de los personajes de esa película o serie de moda.

En este punto la pregunta es ¿existe alguna película del Chile de los 90 que hubiese tenido esta potencia explicativa y prenarrativa?³ ¿Existe algún film que haya sido capaz de difundir el presentismo como verosímil de la vida? ¿O más bien se trata de filmes que representan de diversos modos tal estado? Sabemos que no se puede simplificar la vida de una obra de este modo tan lineal, pero podemos afirmar que existen films con más potencia prenarrativa y otros con más capacidad representacional.

3 Se trata de una apropiación de una tesis que atraviesa diversos trabajos de Paul Ricoeur: la vida humana posee una estructura prenarrativa que se completa con el acto de narrarla ante otro, las cosas pasan como para ser narradas. Cuando me refiero a que ciertos films tienen una potencia prenarrativa quiero decir que se plantean como modelos para nuestra vida.

Marc Ferro ha propuesto resolver este problema planteado que el cine puede ser entendido como *agente, producto y fuente* de la historia (Ferro, 2003).⁴ Aunque no es posible establecer una delimitación precisa entre los tres términos, los de agente y producto remiten a la función social del cine, mientras que el de fuente lo entiende como un “revelador social”, una construcción cultural a partir de la cual leer un momento social. El cine es producto y agente a la vez, su proceso se puede iluminar con un “por qué” y “para qué”. Es esto precisamente lo que se evidencia en el transcurso de su origen y legitimación: nacido a comienzos del siglo XX, según el canon burgués como un espectáculo para las masas ignorantes, el cine terminó por cumplir un rol principal en las “contra-sociedades”: tanto la Unión Soviética como la Alemania Nazi descubrieron su función política y social e hicieron depender su administración y difusión del Ministerio de Educación. Como sostiene Ferro:

la relación entre el cine y la historia presenta el problema de la función que realiza el cine en la historia, su relación con las sociedades que lo producen y lo consumen, y el proceso social de creación de obras, del cine como fuente de la historia. En otras palabras, al ser agente y producto de la historia, las películas y el mundo del cine mantienen una relación compleja con el público, el dinero y el estado, lo cual constituye uno de los ejes de su historia. (2003: 107)

En este último sentido, lo relevante para nuestro propósito es que Ferro entiende que un film, o un cierto tipo de filmes, pueden ser entendidos como fuente no porque se dediquen, en su proceso de producción, a una minuciosa reconstrucción del pasado, sino porque siempre nos hablan del momento social en que se producen. Podríamos sostener que un film (trate del pasado o no, documental o ficción) es siempre en su presente una fuente “para” la historia y no “de” la historia que se escribe en ese tiempo: “el cine nos informa acerca de su propia época más que sobre la época que intenta representar, cuando se trata del pasado”. Puede que ciertas películas denominadas históricas presenten reconstrucciones bastante cuidadas, “pero la elección de su temática pertenece a la época en la cual se filma” (Ferro, 2003: 108).

Entonces, ¿el cine chileno de la primera mitad de los 90 es preponderantemente fuente o agente de la historia? ¿O todo film es siempre ambas cosas? Valga un ejemplo extemporáneo al período para una mejor explicación: *Machuca* (Andrés Wood, 2004) es un film que, pese a las apariencias, fue mucho más agente que fuente. Agente no precisamente en el sentido que venimos proponiendo (proporcionando un verosímil vida) sino en la medida que brindó una lectura unificadora de la Unidad Popular como ningún film lo había logrado hasta allí. Las huellas de su agencia están

4 Me he referido a este punto en “La producción de verdad histórica en un film de ficción (Machuca de Andrés Wood)” (Mizrahi, 2010).

por todos lados: documentos del Ministerio de Educación, declaraciones de políticos, etc. Desde luego podrá ser también tratada como una fuente para comprender qué hacía el Chile de la postdictadura con su pasado, pero su agencia sobrepasa su potencial de fuente.

¿Existe algo equivalente en el cine de los 90? Por motivos que no podemos agotar aquí nuestra respuesta es no. El cine del período se nos ofrece mejor como producto y fuente. Pero una fuente que arroja “datos” de una cualidad tan específica que es difícil de igualar por otras fuentes o documentos: según nuestro planteamiento es la fuente privilegiada para captar esta nueva relación con el tiempo que se avecinaba, en estricto rigor es un cine del agotamiento del tiempo y por ello también un cine “posthistórico”⁵ que adquiere unos rasgos narrativos bien definidos también presentes en producciones mundiales.

He propuesto esta denominación considerando la caracterización efectuada por Perry Anderson (1997) sobre el postulado de una era posthistórica, que el historiador inglés localiza en el trabajo de Lutz Niethammer (1989), según el cual de allí en adelante:

con criterio epistemológico, la verdad estriba antes que todo en las experiencias vitales directas [...] Aclarar éstas es el primer deber del historiador, quien haría bien en evitar toda interpretación estructural amplia, a menos que resulte necesaria como supuesto delimitador. El conocimiento crítico ha de fundarse no en la vana obstrucción propia de los macrorrelatos, sino en los modestos y triviales libros de la gente común, cuyo sentido de libertad y de responsabilidad se constituyen en la única garantía. (Anderson, 1997: 21)

Se trata de la proliferación de un tipo de films que poseen en común tanto la reducción de escala (lo cotidiano, el individuo), como una estrategia narrativa centrada en la absoluta aleatoriedad con que se van encontrando los distintos trayectos vitales para dar finalmente como resultado no sólo una existencia sin propósito ni autor (“un proceso sin sujeto ni fin”), sino que además “se resuelve en nada”, o simplemente en un acabo de mundo.⁶

Pero postulo que el presentismo es otro modo de cine posthistórico, la clausura del futuro como la disolución del tiempo son los rasgos más notorios del cine de inicios de los 90. Aludo sencillamente a dos films que aparentemente pudieran tener

5 En adelante retomo un planteamiento hecho por mí en esta misma publicación. “La producción del verosímil historia. El cine en los límites de la conciencia histórica” (2012). Comunicación y medios, 26: 31-36.

6 A modo de ejemplo ya he citado en mi texto arriba aludido filmes de tan distinto origen como Amores perros (Alejandro González Iñárritu, 2000), Ciudad de Dios (Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002), e incluso Snatch. Cerdos y diamantes (Guy Ritchie, 2000).

en común tan solo su inscripción en el período que nos interesa: *Caluga o menta* (Gonzalo Justiniano, 1990) y *Archipiélago* (Pablo Perelman, 1992).

¿Cómo se anuncia el presentismo en estos dos films? El primer caso es más evidente que el segundo: llegada la administración democrática desembarcan los tecnócratas de gobierno. El tecnócrata es especialista en medios sin fines, es la expresión más acabada del presentismo en el seno de la propia modernidad. Por otra parte está la figura del marginado que ya nada espera, para el que el conflicto político y el sacrificio de los de siempre se resolvieron finalmente en nada.

Archipiélago de Perelman, un film que corrientemente es leído como un film de la memoria de un militante de izquierda que se remonta hasta aquellos vencidos del sur, los Kaweskar, en nuestra perspectiva es el despliegue onírico de un personaje en coma. El sueño, que es el acceso al inconsciente, es por definición un lugar sin tiempo. El salvaje es el arquetipo del proleta, de los “upelientos”.⁷ Es la marginación y la dominación sin tiempo ni lugar, fuera de la historia porque ya no son pensadas como “históricas” por ese viejo militante desengañado.

El cine de inicios de los 90 vino a adelantar en imágenes lo que el registro discursivo formal no hizo hasta 1995, si tomamos como hito la publicación del libro de Tomás Moulian *Chile actual: anatomía de un mito*, que tuvo ventas de *best seller*. En adelante el giro patrimonial que asumirán ciertos films no harán sino que confirmar esta adscripción al presentismo, en la medida que la producción de patrimonio no es sino un modo de negociar con el presentismo. El acceso al pasado en un tiempo sin historia.

Referencias

- Anderson, Perry (1997). *Los fines de la historia*. Barcelona: Anagrama.
- Aravena, Pablo (2014). “La historia en un tiempo catastrófico” [Entrevista con François Hartog]. *Cuadernos de Historia*, 41 [en prensa].
- (2012) “La producción del verosímil historia. El cine en los límites de la conciencia histórica”. *Comunicación y medios*, 26: 31-36
- Bauman, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, Barcelona: Paidós.
- Delacroix, Christian; Dosse, François; García, Patrick; dirs. (2010). *Historicidades*.

7 Para una verificación de esta lectura téngase presente la siguiente acotación de Armando Uribe: “Poco después del Golpe de Estado de 1973, el presidente Frei Montalva, que lo fue hasta 1970, lo explicó así el 74 en Nueva York a un ex ministro suyo que era alto funcionario de las Naciones Unidas: ‘toda la historia de Chile consiste en evitar que los indios atravesasen el río Bío-Bío (la frontera de guerra con los araucanos); con el gobierno de Allende y la Unidad Popular, los indios lo atravesaron; ¡por eso se produjo el Golpe!’”. (Uribe, 2001, p. 17)

- Buenos Aires: Waldhuter.
- Ferro, Marc (2003). *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- Hartog, François (2007). *Regímenes de historicidad*. México: U. Iberoamericana.
- Huysen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. México: FCE-Goethe Institut.
- Jameson, Fredric (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Koselleck, Reinhard (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- (2003). *Aceleración, prognosis y secularización*. Barcelona: Pre-textos.
- Liotard, Jean-François (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Mizrahi, Esteban (2011). *Cine condicionado por el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía.
- Pomian, Krzysztof (2007). *Sobre la historia*. Barcelona: Cátedra.
- Uribe, Armando (2001). *El fantasma de la sinrazón y El secreto de la poesía*, Santiago de Chile: Be-uve-draís Editores.
- Vattimo, Gianni (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

Cine chileno de la transición: rúbricas de la des-memoria en la construcción de relatos sin documentación

Carolina Larraín Pulido

Instituto de la Comunicación e Imagen, U. de Chile
clarrain.uchile@gmail.com

Resumen

En la ponencia se plantea que en el cine chileno de la transición se pueden encontrar testimonios y/o indicios, no leídos convencionalmente como hitos u eventos históricos por la corriente disciplinar de la historia moderna, que aluden a una suerte de “memoria perdida” de los traumas de la dictadura y la transición democrática. Desde esta perspectiva, una relectura de la filmografía del período en base a criterios propuestos por nuevas corrientes historiográficas definidas como “no-convencionales”, permitiría identificar un corpus de películas que si bien no aparentan estar conectadas, contienen un acervo común de temáticas, personajes y recursos filmicos que construyen atmósferas, relatos y personajes que develan experiencias y reflexiones respecto al imaginario del periodo que se han mantenido al margen de las historias del cine chileno. En el texto se examina el caso de la película *El Cumplimiento del Deseo* (1994) del director Cristián Sánchez como ejemplo de nuevas lecturas posibles acerca del relato histórico de la transición en el cine, aplicando una mirada u enfoque ampliado de las herramientas historiográficas.

Palabras Clave: Cine chileno, transición democrática, identidad, narrativa cinematográfica, historiografía.

Abstract

The reading of Chilean history through film via the use of orthodox modern historical paradigms has excluded a great deal of testimonies and evidence that if read aside the conventions of modern history, can open the doors to new interpretations of the Chilean portrayal of the political transition that followed Augusto Pinochet's 17 year dictatorship. In other words, I propose the perspectives that emerge from reading Chilean filmic texts from the early 90s with the support of unconventional historiographical tools, reveals untold or lost memories regarding traumatic events experienced during the dictatorial period and the democratic transition that followed. From this point of view, apparently disconnected groups of films can be related to each other due to the existence of a set of common themes, filmic methods and language, that constitute atmospheres, stories, and characters that display different experiences in regard to the imaginary of the period

contained in Chilean film, which as I have mentioned, is limited due to the extremely conventional historical sources it has been built on. The paper examines the case of “El Cumplimiento del Deseo” a fiction film directed by Cristián Sánchez in 1994, as a specific example of how new forms of interpreting historical accounts of the Chilean transition can take place due to the use expanded historiographical views and methods.

Keywords: *Chilean cinema, transition to democracy, identity, film form and narrative, historiography*

1.

La escritura o el relato de la(s) memoria(s) relativa(s) a experiencias traumáticas de índole histórico, político ó social, suele ser de gran complejidad. Verbalizar, encontrar palabras precisas, construir anécdotas, escoger o dotar de características a cuerpos, rostros, lugares y personajes para concretar y anclar experiencias que – por su naturaleza- se encuentran en constante fuga y presentan pocas certezas, supone un magno emprendimiento tanto desde el proceso creativo, como desde diversos procesos psicológicos y sociales, individuales y colectivos.

En particular, la realización de esta tarea desde el cine exige construir un relato audiovisual verosímil que articule e interrelacione diversas capas (dramáticas, históricas, sociales y psicológicas) en relación a la reconstrucción de eventos históricos, la memoria colectiva en relación a estos y las experiencias subjetivas e íntimas de aquellos que experimentaron los hechos de forma testimonial. Sin duda, esto propone un trabajo arduo y quizá interminable desafío para los realizadores.

En el caso del cine chileno de la transición democrática, y en particular, durante los primeros años de la transición política, trabajar audiovisualmente la experiencia del trauma se transforma en una necesidad y/o desafío concreto para los cineastas del país. Habiéndose abierto nuevas posibilidades de producción audiovisual nacionales e internacionales con el fin de fomentar el desarrollo audiovisual del país y facilitar la representación fílmica del pasado dictatorial reciente para dar testimonio y revelar desde la imagen en movimiento las experiencias opacadas tras años de silencio y censura, al inicio de los años 90 se generaron grandes expectativas respecto al rol del cine en el proceso de transición democrática y una marcada esperanza de poder recuperar el “despegue” y “calidad” de la producción que nuestro cine vivía durante los años asociados al auge y desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano. De forma paralela, en este período no solo se dinamizó la producción local en nuestro país, sino que también retornaron muchos de los realizadores que se encontraban en el exilio, los que retomaron la producción fílmica en Chile no solo explorando nuestras realidades

locales, sino también dando cuenta de diversas vivencias, miradas y aprendizajes – filmicos y personales – que muchos de ellos tuvo en el exterior.

Si bien esta presentación versa sobre los relatos filmicos creados en este breve período de “bonanza” del cine chileno del que surgen muchas de las películas icónicas del período de la transición como *La Frontera* (1991) de Ricardo Larraín, *La Luna en el Espejo* (1990) de Silvio Caiozzi, *Caluga o Menta* (1990) de Gonzalo Justiniano, *Johnny Cien Pesos* (1993) de Gustavo Graef-Marino, se enfocará en ciertas películas que a diferencia de las recién mencionadas, por lo general – o quizá deba decir que con excepción de una; que de seguro ustedes reconocerán-, no conformaron grandes éxitos de taquilla ni marcaron hitos imborrables en el imaginario filmico del país.

Me atrevería a decir, que si bien no son películas de carácter marginal ni necesariamente precario, si pertenecen a un corpus de películas “peculiares” para el contexto histórico, cultural y filmico en que se gestaron, desplegando una serie de búsquedas o sensibilidades estéticas y narrativas arriesgadas o inusuales para dar un emplazamiento expresivo al pasado dictatorial desde el arte cinematográfico; una experiencia muchas veces inasible y que en muchos casos delata un presente inabordable y hermético producto del trauma vivido. En cierto modo, estas películas se podrían considerar radicales para el “panorama del cine chileno” del período aludido, y me arriesgaré a decir que conformaron una suerte de vanguardia filmica que oscila entre el cine moderno y el cine contemporáneo, trabajando con códigos sensoriales y estructuras narrativas poco habituales para la época en que se gestaron. Es más, incluso se podría expandir el postulado y sostener que las búsquedas de estos cines no responden únicamente a inflexiones de las tendencias estilísticas del cine mundial, sino más bien que buscan por medio de estrategias innovadoras y riesgos creativos de sus realizadores, zurcir, hilvanar y enmendar relatos que tanto en términos de una narrativa clásica, como de una historiografía moderna, no eran posibles de abordar. En este sentido, de diversas formas, las películas aludidas tratan de reconstituir memorias, recuerdos, efectos y experiencias acerca del trauma histórico de la dictadura y en particular, dan testimonio de una búsqueda filmica en pos de la representación de estados masivamente olvidados, traumáticos, fragmentados, incompletos, violentos, atemorizados, marginados, bloqueados u ocultados a la vista del ciudadano o espectador común.

Estos filmes de legibilidad o inteligibilidad incierta y difusión limitada, se convierten en material ideal para delinear una historia filmica y nacional perdida, acerca de la que casi no se ha escrito: la historia chilena de un trauma blanqueado “por la razón o la fuerza”. Se trata del encuentro o rescate de relatos en donde no solo se revelan historias o experiencias no contadas, sino también de conocer y explorar las particularidades de filmes que acuden a métodos, dispositivos y fuentes históricos y/o historiográficos secundarios para poder construir sus mundos filmicos y nutrir

sus relatos –articulados más desde la memoria, el recuerdo y la experiencia inmersiva de los cuerpos– que desde las historias y fuentes oficiales.

En el connotado texto *El orden del discurso* de Michel Foucault, el autor repara en que

... en toda sociedad la producción de discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus procedimientos y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. (2008: 14)

Integrando las ideas contenidas en esta cita a la exposición que me encuentro desarrollando, la relación entre cine e historia – eje de este encuentro-, se hace central debido a que cuestionan los marcos desde la que se construye el discurso y nuestro conocimiento de la historia y por tanto de la realidad. La noción de control, selección y distribución de conocimientos y sus procedimientos es esencial al pensar la función del cine selección en la escritura histórica ya que permiten cuestionar y/o relativizar las modalidades de lo que se ha reconocido como un cine histórico o válido para la disciplina histórica y también una revisión de las fuentes históricas que el cine ha validado con fin de fortalecer su necesidad de verosimilitud. En este sentido se posicionan preguntas tales como si el cine puede considerarse un reflejo fiel de la realidad, de si al igual que la novela histórica este tiene permisos propios de la “ficción” y de ser así que estatus tiene para la historia como disciplina, de si el cine solo tiene valor histórico o historiográfico si ejerce métodos propios de la historia y la historiografía y de ser así, cuales serían estos métodos y preguntas tales como que lugar tiene la interpretación, el punto de vista y la imaginación fílmica, para solo mencionar algunos de los elementos que entran en cuestión.

Muchas luces o respuestas tentativas se encuentran en nuevas corrientes historiográficas, tildadas de *New Historiography*, *Non-orthodox Historiography* ó *Unconventional History*, muchas desarrolladas en el volumen 41 de la revista *History and Theory* publicada por la Wiley-Wesleyan University, número editado y curado por el docente e investigador especializado en filosofía de la historia Brian Fay, en donde desde la historiografía académica se rescatan, cuestionan y valoran nuevas miradas, objetos y narrativas (u estructuras temporales de organizar los eventos e hitos en el tiempo) para la escritura historiográfica, ampliando las herramientas para poder alcanzar y asir el relato del pasado desde nuestros múltiples presentes.

En este sentido, en particular el término “historia no-convencional” acuñado por Fay, aglutina aquellas modalidades de representación o recuento histórico en las que hay una distancia del discurso histórico oficial ó la “historia académica” que posibilita una forma de aproximación al conocimiento del pasado que puede profundizar las posibilidades de la disciplina histórica y enriquecer nuestro entendimiento histórico

de los eventos. Por supuesto, los textos de esta revista de circulación académica, solo representan una pequeña muestra del trabajo tanto de historiadores como estudiosos del cine que han venido trabajando el tema de la construcción del relato histórico, en donde desde los estudios cinematográficos norteamericanos destacan textos como *Cupboards of Curiosity* de Amelie Hastie y *Change Mummified* de Phillip Rosen.

2.

En el marco de la investigación Cine e Historia del Fondo de Innovación Disciplinar de la Iniciativa Bicentenario de la Universidad de Chile, para el desarrollo de la tesis que he planteado en este paper, se revisarán los filmes *Los naufragos* (1994) de Miguel Littin, *Archipiélago* (1992) de Pablo Perelman, *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano y *El cumplimiento del deseo* (1994) de Cristián Sánchez, todas consideradas referentes claves para la búsqueda de los relatos “opacados” del relato de la transición en el cine chileno, con la excepción de *Amnesia*, la cual es importante mencionar, tuvo una circulación y reconocimiento mayor a nivel nacional que las demás películas mencionadas, tanto en su momento de estreno como en los estudios sobre cine chileno realizados con posterioridad. Por medio de estos filmes, coetáneos a las películas hito de inicio de los noventa mencionadas al inicio de esta ponencia, se revisará cómo estas películas desarrollan y contienen testimonios y/o indicios que si bien no constituyen hitos u eventos históricos convencionales, revelan una “memoria ausente” de la historia de Chile y también, por cierto, del cine chileno y latinoamericano. Se sostiene que para los fines de esta investigación, la revisión en profundidad de la filmografía nombrada constituirá un corpus que permitiría identificar y/o evidenciar la existencia de un acervo alternativo e innovador de temáticas, personajes y recursos filmicos que sin duda aportan y complementan el imaginario filmico y la historia del país.

Antes de desarrollar algunos ejemplos aplicados de las tesis propuestas por medio de la película de Sánchez, quisiera mencionar como anécdota el hecho de que extrañamente (aunque no sorprendentemente), estas películas que permiten extrapolar la noción de historia de la transición que todos conocemos, hoy son de difícil acceso; no estando disponibles en nuestras Cinetecas, muchas de nuestras bibliotecas, sitios legales y no-legales de la web, etc. En este sentido, se podría especular, que estas historias indeseables o de difícil digestión estética y temática, también han sido víctimas del sistema de distribución y exhibición filmica ó que su no conformidad a las “historias oficiales” las ha también relegado a una situación material de olvido e inaccesibilidad.

La película *El cumplimiento del deseo* dirigida por el realizador Cristián Sánchez y estrenada el año 1994, resulta un interesante ejemplo de parte de la filmografía que

ejerce nuevas miradas y relatos acerca del período en cuestión. El filme trata acerca de Manuela, una inteligente e inquieta mujer que repentinamente decide dejar a su pareja Santiago y renunciar a sus estudios en psicología, para partir en busca de su destino sobre el que no tiene ninguna certeza. En lo que parece ser un ejercicio de liberación de las obligaciones, normas y convenciones, Manuela se sumerge en una búsqueda dispersa y etérea en pos de su felicidad y muy probablemente de aquello que antecede el título de la película; “el cumplimiento del deseo”. El inicio de la película es marcado por la reflexión de la protagonista realizada por medio de una voz en *off* que nos da la primera clave para interpretar esta partida de Manuela de lo establecido a lo desconocido:

... Me sentí alegre, llena de vida, sin embargo nadie podía asegurar que yo encontraría una salida, por el momento esperaba, con decisión. (Sánchez, 1:010)

Metafóricamente nos enfrentamos a una protagonista en busca de cumplir un deseo que no logra ser deletreado, comprendido, ni logrado por el sujeto en cuestión, entregando al trabajo filmico un rol central para explorar el espacio de lo indeterminado, inconcluso e indecible, que muchas veces es canalizado en esta obra por medio de la representación del subconsciente y la fantasía.

Realizado en el contexto histórico particular del Chile de la transición, no pareciera descabellado pensar que Manuela representa al chileno o chilena del período, quien deja un pasado marcado por convenciones patriarcales y autoritarias y es lanzado a un tiempo esperanzador marcado por la consigna “Chile, la alegría ya viene”, en el que más allá de la consolidación de la democracia la consolidación de la alegría se torna una meta difusa. En este sentido, se podría plantear que la protagonista representa o refleja el estado de un proceso sociocultural o un deseo país, respecto al fin de la dictadura y la libertad de un sujeto que individual y colectivamente ha recobrado el poder de decidir y desear. Con este trasfondo, no es sorprendente encontrarse con un protagonista que se hace la pregunta urgente acerca de que se hace con el deseo y la autonomía una vez que se ha logrado el camino para poder vivenciarlas por medio de la eliminación del poder castrante del autoritarismo político. De esta manera, Manuela, o quizá Chile –a quien pareciera representar– busca las señas y divaga acerca de cómo encontrar su “deseo” y su identidad por medio de secuencias variadas que se ven medianamente frustradas en un entorno que varía entre la convención o una supuesta “normalidad” y el trastorno.

Al comprender la película desde este prisma de análisis, se podría postular *El cumplimiento del deseo* como una película que describe y explora un “estado” o una serie de atmósferas que marcan rúbricas entre un lugar, un momento determinado y un sujeto. Una sucesión de circunstancias en dónde hay una extrañeza mutua entre territorio, momento histórico y persona, las que se combinan erráticamente producto

de una fragmentación o disociación lógica entre las partes aludidas. Hay también quizá una ansiedad propia de una búsqueda en medio de lo desconocido pero deseado, la libertad y el cambio, lo que es reseñado al inicio de la película con un intertítulo que cita a Baruch Spinoza:

El deseo que nace de la razón, puede nacer de un sentimiento de dicha, que no es una pasión. (Sánchez, 1:000).

Si bien *El cumplimiento del deseo* permite múltiples lecturas a través de su desarrollo que por motivos de extensión no podré abordar, quisiera reforzar la tesis de esta ponencia a través de un par de ítems más que se destacan en la obra, en particular recalcar una serie de estrategias filmicas que son desplegadas para reforzar la aparición de un sujeto fracturado, desfasado y un entorno enrarecido marcado por las presiones o el posible “lado B” del retorno de la democracia.

1. Falta de dirección, duda acerca del destino y el camino a seguir

Manuela vive un tránsito constante, en casos liderada por lo que parece ser un trance metafísico (o maquiavélico) externo, en alguna medida Manuela parece ser un títere de un titiritero desconocido –muchas veces representado por medio de sus episodios de sonambulismo-. Durante toda la película, más que seguir una meta o tener objetivos claros que logra consumir, la protagonista deambula por parajes drenados de significado, como si fluyera constantemente por situaciones y ambientes en los que no se adapta ni es acogida. Manuela vaga por la ciudad sin dejar huellas, solo por momentos breves delatando antojos personales y atisbos de interés, pero fundamentalmente estando sola y perdida a la búsqueda de un algo que no se encuentra y un deseo que no se consuma.

2. Una disolución agravada de la identidad

Una pregunta esencial que no se contesta durante la película tiene que ver con quién es Manuela, y qué es lo que quiere. Estrategia narrativa que se aleja drásticamente del los parámetros del cine clásico, por medio de Manuela observamos un personaje en tránsito, a veces contradictorio y errático, que intenta encontrarse y emprender un nuevo camino mientras sostiene contacto constante con su ex pareja, le espía, conoce a nuevas personas sin generar sino vínculos transitorios y realiza acciones aleatorias que son desconectadas de la narrativa central del filme y no parecen responder a nada más que un estado de conciencia –o forma de ser– dubitativo y perdido. El no

tener un deseo claro, metas ni objetivos, tienden a reforzar una noción de la dilución del sentido de identidad de la protagonista, cuyo devenir –y por tanto el desarrollo narrativo de la película que tiende a la no linealidad– se centra en un estado atonal y disperso del desarrollo de la personalidad y el accionar.

En conjunto a estos elementos se integra un elemento bizarro de “duplicación” de identidad al confesar el dueño de la pensión, un psiquiatra jubilado llamado Don Clemente, que siente cariño por Manuela por encontrarla idéntica a su fallecida hija. Tras una conversación intensa acerca del control entre médico y paciente en la psiquiatría y la psicología, Don Clemente retira una foto de su hija de una caja para mostrárselas a Manuela, quien verifica la gran semejanza entre las dos. Este elemento es esencial ya que se insinúa la replicación de dos personas, su falta de originalidad y unicidad. En la escena, frente a la incomodidad y duda de Manuela en su experiencia actual por sobre todo confusa, la posibilidad de que haya circularidad, replicación o algún lapsus histórico surreal en el que Manuela pudiese ser o encarnar a la hija muerta se transforma en una posibilidad dramática.

3. El fantasma del autoritarismo y el control dictatorial

El autoritarismo es un contenido latente que se manifiesta durante todo el film, principalmente dado por el contexto en el que se desarrolla la película que acusa recibo del pasado reciente del país y da cuenta del peso de una sociedad marcada por un autoritarismo patriarcal. Al margen de los hitos narrativos, a nivel de atmósfera Sánchez logra generar durante todo el filme una tensión constante respecto al control, la autoridad y la vigilancia por medio de los tiempos profilmicos, la estrategia de montaje, la estructura narrativa del filme y la banda sonora. De forma más explícita, también se trabajará este tema por medio de un contraste vaivén entre la libertad de los personajes- trabajado por medio de los habitantes de la pensión a la que se va Manuela tras su separación- y la censura, control y represión por medio de diversas situaciones y personajes que ilustran episodios de persecución y espionaje propios de la dictadura. En conjunto a las alusiones directas al control de la dictadura y el reino del terror, estas formas se replican en personajes no relacionados a los poderes fácticos tales como el mayordomo del hospedaje que toma rehenes en el subterráneo y controla todo movimiento de los huéspedes e incluso por parte de Manuela quién a pesar de estar en busca de la libertad replica esta dinámica por medio de una obsesión que la posee por seguir y fotografiar de forma oculta a un profesor que le hizo clases en la escuela de psicología, dando lugar a un cambio de roles de poder por medio de la intimidación.

4. La irrupción del subconsciente, la fantasía y lo surreal como quiebre y transformación de la realidad cotidiana

El cumplimiento del deseo dará lugar a la fantasía, lo surreal y lo abiertamente ilógico, transportando al espectador de un realismo filmico a un espacio en donde la conciencia (o más bien su representación) irrumpe para dar cuenta de estados indescriptibles y traumáticos del sujeto. Es interesante reparar en que si bien se quiebra con códigos ligados al realismo, el filme apela a un grado de verosimilitud por medio de la apelación a un estado de conciencia y un tiempo alterado producto de las vivencias de la protagonista. En cierta medida se transa lo real en pos de comunicar o traspasar la experiencia vivencial de la protagonista al espectador por medio de una alteración de la realidad cotidiana. Quizá el ejemplo más claro de este hecho es la inclusión de escenas propias de la ciencia ficción al cierre del filme, en donde dos jóvenes de la pensión irrumpen en el sótano donde el mayordomo ha tomado presa a Manuela (quien se encuentra en estado de trance o sonambulismo) para rescatarla. En dicha escena en términos de dirección de arte, actores, fotografía y guión pareciese replicarse alguna secuencia de *sci-fi* de bajo presupuesto, construyéndose un espacio completamente descontextualizado e incoherente con la película para dar cuenta de un estado alterado de la realidad no representable por medio de la estética general del filme y delate un escenario indudablemente macabro.

Referencias

- Caruth, Cathy (1993). "Violence and Time: Traumatic Survivals." *Assemblage*, 20: 24-25.
- Estevez, Antonella (2005). *Luz, Cámara, Transición: el rollo del cine chileno de 1993 a 2003*. Santiago: Ed. Radio Universidad de Chile.
- Fay, Brian (2002). "Introduction: Unconventional History." *History and Theory*, 41 (4): 1-6.
- Foucault, Michel (2008). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Frankl, Victor (1967). *Psychotherapy and Existentialism; Selected Papers on Logotherapy*. New York: Simon and Schuster.
- Hastie, Amelie (2007). *Cupboards of Curiosity*. Durham NC: Duke University Press.
- Horta, Luis; ed. (2013). *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno 1990-2010*. Santiago: Cuarto Propio.
- Laub, Dori (1992). "An Event Without Witness: Truth, Testimony and Survival". In Felman, Shoshana; Laub, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge (75-92).
- (1992). "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening". In Felman,

- Shoshana; Laub, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge (57-74).
- Mouesca, Jaqueline; Orellana, Carlos (1998). *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago: LOM.
- Rosen, Philip (2001). *Change Mummified*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Stephens, Elizabeth (2007). "Cinematic Methods and Modes of Historicizing the Holocaust: The Lenses of Steven Spielberg and Stanley Kubrick". New York University: Cinema & Media Student Conference. 16-17 de febrero.
- Winston, Brian (1988). "The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary". In Rosenthal, Alan (ed.) *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press (269-287).

Filmografía

- Caiozzi, Silvio [dir.] (1990). *La luna en el espejo*. Chile: Andrea Films.
- Graef-Marino, Gustavo [dir.] (1993). *Johnny Cien Pesos*. Chile-España-México-Estados Unidos: Catalina Cinema-Visión-Arauco Films.
- Justiniano, Gonzalo [dir.] (1994). *Amnesia*. Chile: Cine Chile-Arca.
- ____ [dir.] (1990). *Caluga o menta*. Chile-España: Arca.
- Larraín, Ricardo [dir.] (1991). *La frontera*. Chile-España: Ion-TVE-TVN-Cine XXI-Filmocentro.
- Littin, Miguel [dir.] (1994). *Los naufragos*. Chile-Francia-Canadá: ACI-Arion-Cine Chile-Les Production de Amerique Française.
- Perelman, Pablo [dir.] (1992). *Archipiélago*. Chile-España: TVN-TVE-IMA-Perelman y Del Río.
- Sánchez, Cristián [dir.] (1994). *El cumplimiento del deseo*. Chile: Nómada.

Naturalización de la dictadura. Formas de la historia en la trilogía de Pablo Larraín¹

José M. Santa Cruz Grau
Universidad de Barcelona
josesantacruzgrau@gmail.com

Resumen

La ponencia propone que la trilogía filmica de Pablo Larraín (*Tony Manero*, 2008; *Postmortem*, 2010; *No*, 2012) aborda la representación de fenómenos históricos de un modo deshistorizante. Los filmes estudiados vaciarían los hechos del golpe de Estado y la dictadura de sus referencias y significados, para construir con ellos una imagen ahistórica de la catástrofe.

Palabras clave: Cine chileno, estética cinematográfica, Pablo Larraín, dictadura militar, catástrofe.

Abstract

The paper proposes that Pablo Larraín's film trilogy (Tony Manero, 2008; Postmortem, 2010; No, 2012) represents historical phenomena in a 'deshistorical' way. The films studied would drain the events about the Chilean military coup of 1973 and the subsequent dictatorship of its historical references and meanings, in order to build with them a non-historical image of the 'catastrophe'.

Keywords: Chilean cinema, film aesthetics, Pablo Larraín, Chilean military dictatorship, catastrophe.

1 Transcripción de video-ponencia.

1.

La última dictadura en Chile es nuestro mito de la catástrofe. Ese que nos permitió entrar al flujo reflexivo occidental que se inauguró con Auschwitz. Es la derrota del humanismo frente a la racionalidad técnica, como planteaba Theodor Adorno, y del acontecimiento como quiebre epistémico de la linealidad histórica, como plantea Alan Badiou. Sin la catástrofe pareciese imposible ser contemporáneos, poder habitar en esta modernidad diferida, esa que es el resultado de un capitalismo expansivo, sin alternativa posible, aunque sea solo como posibilidad fantasmagórica, como el progreso de la técnica y de la acumulación del capital, es un movimiento autocontenido que no tiene otro fin que su propio desarrollo interno.

Pensado así, el golpe de estado tiene una dimensión de *origen*. Un quiebre estructural en la historia, que reconfiguró todo el tejido de lo sensible y de lo pensable. No habría un antes del golpe, para el presente. Este borró todas las huellas de lo que había antes. Todos los signos, rasgos y derivas del presente no pueden traspasar el efecto disgregador del golpe de estado. Como lo definió Nelly Richards, es un centro centrífugo que lo absorbe todo, y centrípeto, porque lo saca del centro convirtiéndolo en otra cosa. Chile nació, o parece haber nacido, con el golpe de estado, aun para aquellos que sufrieron material y simbólicamente la masacre, todo fue pensado y consumido en ese momento. El golpe de estado es nuestro mito doméstico de origen, utilizando la expresión de Gerardo Mosquera.

La figura del mito doméstico de origen nos explica por qué parte de la producción audiovisual chilena se ha abocado a pensar y proyectar sus imágenes sobre la dictadura, ya que es el lugar de comprensión sobre el presente. Una suerte de fuente primordial que no esconde sus rasgos románticos decimonónicos. Fuente en la que poder ver la realidad cristalina. Ese secreto de todo lo visible. Hölderlin escribió en *Hiperión*, en 1799:

¡Oh! Las profundidades del mundo de las montañas descansará en nuestros corazones como la piedra preciosa en la mina, en el regazo de los bosques que se elevan al cielo. Allí nos sentiremos como si estuviéramos bajo las columnas del templo más resguardado, adonde no llegan los impíos. Y nosotros estaremos sentados junto a la fuente, contemplando su espejo, nuestro mundo: el cielo, la casa, el jardín, y nosotros.

2.

Pablo Larraín ha dicho que su trilogía de la dictadura intenta responder a las siguientes preguntas: *¿Qué pasó? ¿Cómo logramos hacernos tanto daño? ¿Cómo estructuramos una sociedad sostenida en un resentimiento tan profundo entre ideologías y clases?*

Larraín quiere hacer un ejercicio historizante sobre el significado del pasado. Pero, al mismo tiempo, rehúye de la discusión historiográfica cuando lo interrogan por sus películas, ya que, para él, esa discusión es solo una lucha por legitimar una verdad histórica, una verdad consensuada por el poder. Larraín ha expresado que una película que se hace cargo abiertamente de una discusión histórica es un tratado de época, y las suyas no lo son. Pero, a pesar de él mismo, sus películas entran de lleno a la discusión sobre el significado del pasado, ya que contienen una tesis historiográfica en su seno: el golpe de estado como acontecimiento.

En *Post-Mortem* (2010), una particular historia de amor entre Mario, un auxiliar de la morgue de Santiago, y Nancy, una bailarina del Bim Bam Bum, la que se desarrolla justo para el golpe militar, Larraín opta por no mostrar el bombardeo a La Moneda. Solo lo escuchamos mientras Mario se ducha. Y vemos algunos de sus efectos a través de sus propios ojos, mientras busca a Nancy por Santiago. Mario es un testigo marginal de todo. Presencia la autopsia de Salvador Allende, donde Larraín sí pone la cámara, como ejercicio de desmitificación: “Está muerto, hemos sido testigos de ello”. Pero la película no da ninguna pista sobre las razones del golpe. Solo vemos la sucesión de sus efectos: cuerpos amontonados en la morgue, las calles vacías, la casa de Nancy destruida, y ella, escondida en un cobertizo. No hay explicación alguna, solo la irrupción violenta del acontecimiento, que lo desestructura todo.

La escena de la máquina de escribir en la autopsia de Allende expresa la inauguración de un nuevo régimen técnico-moderno, que siempre ha sido asociado a la violencia del golpe como acontecimiento. La máquina es eléctrica y Mario no sabe trabajar con ella. Sus saberes anteriores no le permiten enfrentarse a esta nueva máquina, ni este nuevo tiempo. Asimismo, en la última escena, cuando Mario descubre a Nancy en el cobertizo, con el militante comunista, y decide encerrarlos con los escombros de la casa, expresa la imposibilidad de la continuidad histórica. Sus cuerpos son tapiados con huellas del pasado. Antes que asesinados están clausurados. Sin posibilidad de habitar el presente. Es un pasado que no puede volver.

Tony Manero (2008), el retrato de Raúl Peralta, asesino en serie obsesionado con Anthony Manero, el personaje de *Fiebre de sábado por la noche*, y que su único deseo es tener un concurso televisivo de imitaciones, nos introduce a lo que Carolina Urrutia ha llamado “un tiempo moralmente arrasado”, un retrato definido por la soledad, la violencia y la delincuencia, sin ningún rastro de empatía, ni siquiera ahí cuando Raúl tiene sexo, Larraín construye una narrativa donde el conflicto central del personaje es tan pequeño, que el contexto dictatorial se desvanece en una profunda vacuidad. La ciudad generalmente se muestra vacía, y cuando aparecen personas son solo sobrevivientes amorales, como Raúl. El mundo de Tony Manero es el resultado de la ruptura de sentido, no hay pistas del ayer, pero tampoco del futuro. Se vive en una ciénaga, aguas estancadas donde solo aparece brillar el mundo televisivo del *Festival de la Una*.

Su película *No* (2012), justamente, nos introduce en la lógica del mundo televisivo como código de lectura sobre el pasado. A través de los ojos de René Saavedra, un publicista retornado que asesora la campaña electoral del “NO”. El publicista tiene que luchar contra las viejas lógicas de izquierda para que sus ideas se lleven a cabo. Una campaña política despolitizada desde el slogan “La alegría ya viene”. Así, este genio incomprendido convence a todos con una idea excéntrica y, con esto, inclina la balanza de la historia hacia la democracia. Lo televisivo y la imagen, como paradigma de lectura de la realidad, trae consigo el formato de la evasión de la película: el viejo sistema de video *u-matic*. También, que Pinochet no sea representado por algún actor y que solo se vea en material de archivo. Y que Larraín haga la misma operación que el cineasta italiano Gillo Pontecorvo en *La batalla de Argel* (1965), trabajando con los verdaderos rostros de la campaña del “NO”. Así, la película mezcla el material original de la campaña con el nuevo, produciendo de forma deliberada un anacronismo en la imagen.

El fin del trayecto de la trilogía de Larraín nos coloca frente al proceso histórico del plebiscito, mediado por sus propias formas de representación. No se pretende acceder a los sucesos, sino a las lógicas de representación de su propio momento histórico. El golpe, como acontecimiento, quebró la ilusión del pacto entre el significante y el significado. La continuidad histórica y cualquier posibilidad de crítica suponían marcos modernos, y aquí el acontecimiento es su propia condición de posibilidad, como ha planteado Willy Thayer. Frente a este vaciamiento de la realidad, Larraín padece la idea de que lo político sólo puede acontecer en el campo de las imágenes.

3.

Tony Manero, *Post-Mortem* y *No*, a través del golpe como acontecimiento, tienen una relación oblicua con la dictadura. Ella aparece de forma fantasmagórica. Es un ambiente de sofocamiento existencial para los individuos. Es un *status quo* que emerge de la nada. Y se ubica en un espacio que se imagina vacío, para abarcarlo completamente. Es una historia natural, inexplicable, inabarcable, indimensionable en su origen. En *Post-Mortem* la dictadura irrumpe como una fuerza sin explicación. En *Tony Manero* es una forma natural de vida. Y en *No* es solo un malestar que podría ser cambiado a través de una campaña publicitaria. No hay una crítica a los procesos histórico-sociales, sino a los individuos o formas que resultaron del quiebre. Por ello, el quiebre no es el problema mismo de la representación, sino la sobrevida de sus fragmentos.

Esta trilogía es el resultado de una mirada perpleja sobre una materialidad inerte: la dictadura, que se figura como una gran roca en el descampado. Es una mirada que no provoca fisuras o grietas en el tejido representacional de la realidad. La rica experimentación audiovisual que hace Larraín no genera nuevos mapas de lo visible y de lo decible, a propósito de la dictadura. Es una experimentación que se agota en sí

misma, que se olvida de sus propias operaciones y puntos de fuga. Esta autocontención, y la construcción de la dictadura es una historia natural, genera una des-historización de baja intensidad en la imagen. Parece y funciona como un discurso histórico, aunque no quiere serlo. Para Larraín lo fundamental son sus personajes. Estos nunca ocupan el centro del tejido social, viven en las márgenes representacionales, en una suerte de reactualización neutralizada de las márgenes de Nelly Richard. La vida marginal de Mario Cornejo, de Raúl Peralta, no pueden explicar los procesos históricos del país. Solo son testigos irreflexivos de todo lo que ocurre a su alrededor. Aunque Larraín llene la pantalla de muertos o de desaparecidos, a pesar de que veamos militares en cada rincón de las ciudades, o la intimidación a los personajes en *No*, todo esto es solo un decorado para la existencia solitaria y apática de sus personajes. Son solo ellos, sus deseos y sus circunstancias.

Una forma posible de terminar la mirada a esta trilogía es citando parte de un diálogo del médico tanatólogo en *Post-Mortem: conclusiones: cadáver de sexo masculino identificado como Salvador Allende Gossens, causa de muerte...*

Referencias

- Adorno, Theodor (2004). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Col. Obra completa, 4. Madrid: Akal.
- Badiou, Alan (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Chernin, Andrew (20 enero 2013). "Entendiendo a Pablo Larraín" [entrevista]. *La Tercera*. obtenido desde <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/01/1453-504671-9-entendiendo-a-pablo-larrain.shtml>
- Hölderlin, Friedrich (1985). *Hiperión, o el eremita en Grecia*. Trad. y prolog. De Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión.
- Larraín, Pablo [dir.] (2012). *No*. Chile-Estados Unidos-México: Fábula.
- [dir.] (2010). *Postmortem*. Chile-México-Alemania: Fábula-Canana-Autentika.
- [dir.] (2008). *Tony Manero*. Chile-Brasil: Fábula-Prodigital.
- Mosquera, Gerardo; ed. (2006). *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*. Santiago: Puro Chile.
- Pontecorvo, Gillo [dir.] (1966). *La batalla de Argel*. Italia-Argelia: Casbah -Igor film.
- Richard, Nelly (2007). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973* [2a ed.]. Santiago: Metales Pesados.
- (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Thayer, Willy (2006). *El fragmento repetido: escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados.
- Urrutia, Carolina (31 agosto 2014). "Tony Manero". *Campocontracampo*. Obtenido desde: <http://campocontracampo.cl/peliculas/16>

Comentarios sobre la mesa *Memoria, historia y presente en el cine chileno*

Angélica Franken Osorio

Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile
angiefranken@gmail.com

Si se realiza un seguimiento cronológico a las producciones ficcionales que dialogan más directamente con un llamado, con toda su complejidad teórica, cine histórico, no cabe duda que los tres motivos que la filmografía nacional ha buscado representar con el lenguaje de las imágenes son: en primer lugar, la Independencia de Chile; en segundo, la Guerra del Pacífico, y por último, el eje/imaginario temporal golpe de Estado-dictadura-transición democrática. Los dos primeros configuraron un cine de carácter más (re) fundacional y/o de carácter (re) conmemorativo, pensemos solamente en la celebración del (bi) centenario de nuestra nación. El tercero es un motivo representacional ampliamente reconocido en la filmografía y crítica nacional, y es el que reúne los ensayos críticos de Pablo Aravena, Carolina Larraín y José Miguel Santa Cruz.

El corpus de filmes que recorren estos autores comienza con producciones desde el año 1990 hasta el 2012 y el filme *No* que cierra la trilogía de Pablo Larraín –la que ha generado una discusión académica productiva acerca de las potencialidades del cine para representar hechos históricos recientes. La pregunta sobre si el cine es capaz de aportar algún sentido a la construcción de la historia palpita a lo largo de estas propuestas de lectura bajo el supuesto central de que el cine configura sus propios discursos y materialidades desde ya discursos de la historia preexistentes. No estamos hablando de nuevas historias, sino nuevos discursos sobre la historia nacional reciente y los imaginarios sociales y culturales que se organizan en torno y en función de ella para dar sentido a un pueblo y una nación ahora escritos o filmados. Por ello, en los tres ensayos, el mismo discurso histórico, atravesado ahora por el cinematográfico, es cuestionado porque no hay en él respuestas ni pistas del ayer ni del futuro, sólo una ruptura de sentido que se ancla en un presente de imágenes: *presentismo radical* para Aravena, trauma para Larraín, el golpe como mito centrífugo y centrípeta en el análisis de Santa Cruz.

Pablo Aravena propone un acercamiento al cine de los 90, el de los primeros años de la transición democrática, que complejiza las representaciones del período. Miradas, por una parte, desde el lente de los 90 y la apertura/imperativo artístico de ese momento o, por otra, desde el año 2014 y los actuales cuestionamientos sobre la articulación de un cine chileno con nuevas dinámicas narrativas y estéticas: un cine que opta por “intimididades desencantadas” como se titula el libro de Carlos Saavedra Cerda¹, pero ante todo un cine que se circunscribe a lo íntimo y micro. Es interesante que Aravena ya para la filmografía de principios de los 90 articula el concepto de un cine *posthistórico*, que eleva las experiencias vitales y comunes por sobre las colectivas –tal vez, aquellas esperadas y financiadas por el discurso político oficial de la transición. Este cine *posthistórico* se caracterizaría por un *presentismo radical* y una *subjetividad* particular que impide la construcción de un proyecto político sobre el pasado y, por ello, renuncia a ser/hacer una lectura del pasado y se establece más bien como una disposición ante éste mismo. Los filmes que rescata Aravena, entre ellos *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano, confirman que la categoría de excepcionalidad que permitía hacer historia de un cine es, en el corpus escogido, justamente la ausencia de excepcionalidad.

Carolina Larraín tampoco opta por un cine institucionalizado y compenetrado con el discurso oficialista de los inicios del 90 –corpus que opera por ausencia y oposición en su análisis– como por ejemplo los filmes: *La luna en el espejo* (1990) de Silvio Caiozzi, *La Frontera* (1991) de Ricardo Larraín, *Caluga o Menta* (1991) de Gonzalo Justiniano y *Johnny cien pesos* (1993) de Gustavo Graef Marino; sino más bien por estrenos ausentes de la taquilla, no necesariamente marginales, tal vez menos apegados a la historia oficial y que construyen, en palabras de la investigadora, una suerte de vanguardia filmica que expresa otras sensibilidades estéticas, muchas veces dispersas, y con claras dificultades para construir un público definido como fueron los casos de *Archipiélago* (1992) de Pablo Perelman, *Los Náufragos* (1992) de Miguel Littin, *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano, *El cumplimiento del deseo* (1994) de Cristián Sánchez, entre otros. En efecto, filmes estructurados desde el trauma y la consecuente ruptura significado/significante que implica éste y que imposibilita acercarse a él. Para Carolina Larraín, el mito de origen no es la dictadura como lo articulará más adelante José Miguel Santa Cruz, sino que el trauma. En este sentido, Larraín introduce el trauma como signo operativo; de allí la lectura de estos relatos filmicos desde la memoria y sus pliegues difusos, sinuosos y dispares.

El *presentismo radical* –esa suerte de potencial de *subjetividad*– propuesto por Aravena se traduce en el análisis de Larraín en la visibilización y ampliación de

¹ Saavedra, Carlos (2013) *Intimididades desencantadas*. La poética cinematográfica del dos mil. Santiago: Cuarto Propio.

ciertos acercamientos estéticos por sobre otros y en la caracterización de otros sujetos protagonistas. Por lo mismo, a modo de ausencia y oposición, se encuentran circulando personajes como el viejo autoritario postrado en la cama que es alegoría evidente del dictador en *La luna en el espejo* –el eje dictador/padre autoritario versus “hombres apequenados” tan presentes en la literatura y el cine nacionales–; o la alegoría de la violencia dictatorial expresada en la fuerza brutal del maremoto que arrasa con una isla del sur de Chile, con su relegado y sus anhelos de amor y futuro en *La Frontera*; la representación de jóvenes marginales de la “pobla” ausentes del proyecto conciliador de la transición; y escolares atrapados en la pobreza sin oportunidades y en la caja chica de la videoteca/cárcel/TV en *Johnny Cien Pesos*.

Frente a las anteriores representaciones alegóricas y de personajes marginales cuyas acciones confirman los discursos sociales que rondan en los 90 sobre la dictadura y la transición, una suerte de derrota, pesimismo y desencanto con el presente que parece continuar en cierto grado en los 2000, Carolina Larraín destaca los protagonistas de los filmes de Cristián Sánchez (1951), único autor de ficción que continúa filmando en el país durante la dictadura. Específicamente, analiza *El cumplimiento del deseo*, estrenada en 1993, pero producida el año 1985, cuyos protagonistas problematizan la tradicional noción de acción cinematográfica, puesto que ellos se caracterizan más bien por su inactividad o por ejecutar una acción que no persigue un sentido o efecto evidente. En el ejemplo nombrado, Manuela es una estudiante de sociología que abandona a su marido para vivir en una comunidad por un tiempo durante el cual la rodean una serie de hechos inacabados y que no se rigen por la lógica causa-efecto: agentes que la persiguen sin nunca tocarla, encuentros amorosos frustrados, miradas fotográficas escondidas hacia su pareja, entre otros. Finalmente, la obra de Sánchez construye un cine que privilegia estados y atmósferas para representar a sujetos que vagabundean y que experimentan deseos no consumados, al igual que los sujetos marginales que transitan la ciudad deshabitada en la filmografía de Pablo Larraín. El deseo pareciera ser quien organiza el presente y la memoria. En términos de Aravena y el *presentismo* que define este cine, el deseo del presente podría ser la disposición frente a un pasado que se (des) organiza como trauma.

Tras el cine disperso de los 90 que se resiste a una adecuación política y estética, y que consigue una propia verosimilitud respecto de los hechos históricos recientes, se articula un cine que adentrado en el siglo XXI –el hito para algunos es el Festival de Cine de Valdivia del año 2005– construye nuevas lógicas estéticas, argumentales y narrativas, y por ende, nuevas formulaciones en relación a lo político. Dentro de estas nuevas articulaciones, se produce, entre los años 2008 y 2012, la trilogía del director Pablo Larraín (1976) que José Miguel Santa Cruz analiza desde justamente la mirada de las relaciones entre cine e historia. Para este investigador, el golpe militar corresponde a nuestro mito doméstico de la catástrofe, es decir, a nuestro mito doméstico de origen puesto que actúa como centro centrífugo del pasado y el

futuro, no hay un antes, es decir, su violencia estructural rompe con una continuidad histórica y afirma la ruptura del significado/significante del pasado. En este sentido, Santa Cruz destaca que la tesis central de la obra de Larraín es el golpe de estado como acontecimiento (des)estructurador, pero uno que en términos de Aravena sigue aconteciendo y cada vez de modo diferente. Frente a este estado, Santa Cruz afirma que la propuesta estética de Pablo Larraín no busca una explicación crítica al conflicto, sino que sólo genera una imagen naturalizada de la dictadura –una sucesión de efectos sin explicación/propuesta de la causa– y que ha construido cinematográficamente un margen desactivado que ha perdido toda su potencialidad crítica y política.

El análisis de Santa Cruz también recorre a los personajes como claves para una aproximación a la estética autoral del cineasta. De hecho, afirma que en los filmes en cuestión, *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) y *No* (2012), los protagonistas son testigos marginales del acontecer social, y sus conflictos son tan insignificante que éstos se desvanecen en su contexto, son absorbidos y superados por la intensidad y vacuidad que los rodea. Entonces, la opción por los personajes y sus conflictos marginales por sobre la intensidad histórica del contexto, pareciera ser un gesto estético carente de cualquier densidad política. Los personajes de Pablo Larraín dialogan en este punto con los que destacaba Carolina Larraín en las obras de Sánchez: sujetos cuyo conflicto central también es nimio o cuasi inexistente, pero que no se desvanecen en el vacío profundo del contexto dictatorial, puesto que para ese cine de los 90, lo nuclear siguen siendo los sujetos y lo político se plasma, aparentemente, en sus corporalidades, vagabundeos y excesos.

A su vez, la investigación de Santa Cruz da cuenta de la materialidad fílmica con que Pablo Larraín construye una estética propia: los conflictos suceden fuera de campo y como ruidos en off, la poca nitidez de las imágenes, una luminosidad defectuosa; y sobre todo, en *No*, la opción por un anacronismo deliberado en el uso del *U-matic*; todos efectos estéticos que buscan un efecto de realidad, en términos de Barthes, tal vez desmesurado, un realismo ochentero². Como se afirma en el análisis, la dictadura imaginada por este cineasta se construye de modo oblicuo, no hay reflexión, tal vez materialidad estética, pero se queda en ello, corroborando una posición ideológicamente ambigua que no busca documentar una verdad más allá del trabajo con imágenes.

Por lo anterior, es clave la autorreflexividad, particularmente televisiva, presente en la trilogía de Larraín, en especial en *No*, en donde las imágenes se confunden con las del archivo televisivo del período y se mezclan los niveles temporales de una campaña de 1988 vuelta a presentar el 2012. La fórmula de la pantalla chica durante

2 Cf. Bongers, Wolfgang (2014). “*No* y las enunciabilidades del cine posdictatorial chileno”. *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM.

la dictadura es vuelta a (re)presentar de modo reflexivo, estéticamente, a nivel de archivo visual, y argumentalmente como estrategia mediática para ganar el plebiscito. En otras palabras, el filme recoge la proliferación de discursos sobre la dictadura presentes en la pantalla chica, y utiliza y rectifica la lógica del mundo televisivo como código y encuadre para leer el pasado o como disposición ante éste mismo. Entonces se confirma, tal vez, lo planteado por Santa Cruz, que el discurso de Pablo Larraín es el discurso de las imágenes, y que lo político sólo podría acontecer en el campo de las imágenes, y quizás en la sobrevida de sus fragmentos.

Muchas gracias.

INTERVENCIONES

Angélica Franken:

Quisiera abrir el debate y preguntarles a ustedes ¿en qué medida consideran que las políticas de producción audiovisual de los 90, en comparación a las del 2000 e incluso del 2010 en adelante, alteran, precisamente, estos discursos sobre este eje que es claro y manifiesto de golpe-dictadura-transición?

Carolina Larraín:

Yo creo que es una muy buena pregunta la que planteas, porque, efectivamente, es un tema esencial. En la filmografía que estamos viendo. A inicios de los 90 la condición, la situación de producción fílmica era radicalmente distinta a la que empieza a surgir hacia finales de los 90 y a inicios de los 2000. A inicios de los 90 hay fondos internacionales y también una serie de iniciativas nacionales, antes de que existiera la plataforma audiovisual, o de que, después, fuera el Fomento de Fomento Audiovisual, en donde hubo, sobre todo en los primeros cinco años, gran apoyo internacional y, también, al interior del país. Para que se pudieran relatar fílmicamente historias relativas a la dictadura que no habían podido ser hechas en territorio chileno, fuera del margen de censura, y hubo un gran apoyo para que también culturalmente a través del cine lograra generar un imaginario y un testimonio, un relato fílmico acerca del período dictatorial del cual se venía saliendo, ¿no? Apoyos que también se fueron acabando durante los 90 porque pasamos a ser un país que ya no era subdesarrollado, sino que “en vías de desarrollo”, eso hizo que varios fondos internacionales dejaran de considerarnos, pero también porque muchos de estos fondos, que eran humanitarios y que eran apoyos desde la cultura, también tenían períodos de cierre, ¿no? Entonces, el tiempo que se dio para estas películas fue puntual y creo que permitió que, justamente,

hubiese una libertad creativa en muchas de las películas y de lo que se trataba de dar cuenta, la experiencia de los realizadores, en donde, sobre todo experiencias que no tenían que ver con las grandes rótulos de las noticias, ni de los textos de periodismo internacional, estaban describiendo acerca de Chile. Eso se podía ver, en esa época, en el diario *La Época*, qué sé yo, la radio Cooperativa, en canales internacionales. Más bien se trató de retomar desde lo local, desde la experiencia particular, en el cine (que es un medio carísimo) esa posibilidad de reconstruir historias que no estaban en el medio público, masivo, ampliado. Y creo que en ese sentido se dio una interrelación entre posibilidad o políticas de producción y las historias que se empezaron a contar, que fueron bastantes, “posibilitadoras” para el tipo de cine que se generó a inicios de los 90.

Algo muy distinto de lo que ocurre en los 2000, estoy pensando en lo que vimos en la presentación de José Miguel [Santa Cruz], y también podríamos referirnos a los trabajos de Andrés Wood; las condiciones de producción van a ser radicalmente distintas. En Chile ya va a haber un soporte institucional para cierto tipo de películas, va a haber la intención de generar una industria audiovisual, va a haber un mercado distinto, una audiencia formada con otros criterios, en donde las películas van en búsqueda de audiencias, y criterios de mercado, también. De ahí que nos podamos encontrar con trabajos como los de Wood o Larraín, los de Wood que son muy políticamente correctos, en el caso de Larraín podríamos entrar en discusiones un poco mayores acerca de lo que está ocurriendo respecto a ideología, identidad y política. Pero que también tienen que ver con leyes internacionales, con visiones de producción, formas de públicos, formas de financiamiento, que han ido cambiando radicalmente y que también empujan y fuerzan la forma de dar cuenta de los contenidos y de los hechos. Y, en ese sentido, el paso de un cine más experimental a otro que tiene historias con una estructura clásica, que cuentan historias, que tienen personajes principales y secundarios, con ciertos fines y metas, algo que tiene Wood y que también tiene Pablo Larraín en sus películas, tiene que ver con la instalación de un cine que replica el modelo clásico de relato, que cuentan relatos sobre hechos históricos, hasta cierto punto no tan conflictivos como lo que ocurría a inicios de los 90, en donde hubo un poco más de “chipe libre” para experimentar la subjetividad, casi de diván. Las de Sánchez, Perelman, Littin, son películas mucho más ligadas, quizás, al “cine-arte”, donde hay un guiño directo al cine contemporáneo de autor, que quizás no está en las películas del 2000 que tienen mucha más particularidad narrativa, de enfocarse en una gran audiencia, nacional e internacional, con hitos que apelan masivamente a un público mucho más grande y con sistemas de producción que esperan, también, esa apelación a ese tipo de público. Presión que no existía en los primeros cinco años de la década de los 90 en Chile. Espero haber respondido.

Pablo Aravena:

No sé si puedo responder a lo que tú preguntaste, pero voy a comentar algo a propósito de lo último. Cuando Marc Ferró quiere pensar el cine, va a clasificar ciertas películas según las que son “documentos” para la historia y otras que son “agentes” de la historia. A mí me parece que esta es la diferencia que hay entre el cine de los 90 y el del 2000 en adelante, tiene que ver con el paso de un cine que es documento para la historia, a otro cine que no es solo documento para la historia, sino que es también agente para la historia. ¿En qué sentido? Justamente, en el sentido de que, del 2000 para adelante, hay una exigencia y también, claramente, un éxito, de las propuestas autoimpuestas de éxito comercial de las películas, ¿no? Yo creo que si hay alguna película de la cual uno diga: “Sí, es agente de la historia”, eso quiere decir: provoca más acontecimientos de lo que es ella misma, ésa es *Machuca*. No se puede decir lo mismo ni de *Archipiélago*, ni de ninguna de otra película de los 90. Esas películas de los 90, entonces, debieran importarnos, dado cómo les fue, dado el impacto que tuvieron, como “documentos” que nos permiten analizar un tipo de subjetividad de su tiempo, de la época. Pero otra cosa pasa, con este otro cine que es, desde el 2000 para adelante, “agente” de la historia, porque claramente tiene efectos sobre la sociedad.

Uno no puede negarle eso a una película como *Machuca*, más allá de las apreciaciones que uno tenga. Es decir, el ministerio de educación le dedica un número completo de su portal³, el mes de diciembre del 2004, a *Machuca*: desarrolla actividades de apoyo a la docencia con *Machuca*. Bien, eso quiere decir: se convierte en el viejo sueño de Stalin o de Hitler, ¿ustedes recuerdan, no?, el viejo sueño del cine bajo el ministerio de educación. Entonces hay, vía mercado, un retorno del cine al ministerio, como aparato de propaganda. Hay que echarle un ojo a ese número de la revista, hay que ver ahí quiénes son los invitados a escribir: Gregory Elacqua, en ese momento académico de la U. Adolfo Ibáñez, ahora en la U. Diego Portales, un experto en gobierno; el mismo Machuca⁴, el profesor que es ahora Machuca, pero que ya no es Machuca, es alguien “decente”, ¿no?

[risas]

Y él dice “bueno, si no hubiera sido por eso yo no hubiera logrado dejar de ser Machuca”, ese es el mensaje, digamos, “Miren, yo logré dejar de ser Machuca, justamente porque habían experimentos de integración social”. Y entonces, el mensaje de la revista del ministerio va para ese lado, no tiene nada que ver con el cambio social, ni nada de esas cosas, sino con el discurso de la integración. Y la integración es, en

3 Se refiere al portal Educarchile.cl (N. del E.)

4 Se refiere al profesor Amante Eledín Parraguez, en cuya historia se inspiró Andrés Wood para filmar *Machuca* (N. del E.)

esa revista, cómo los ricos enganchan a los pobres y se los llevan para arriba. Eso es todo. ¿No? Y, por lo tanto, digamos, los colegios deben favorecer eso. Es bien terrible, encontrarse con eso el año 2004. Nada de eso pasó con ninguna de estas películas que a mí me interesan, de inicios de los 90, que para mí tienen un valor como “documento”.

Carolina Larrain:

Quiero hacer un “mini comentario” de eso, lo que mencionas, a esa conversión a las historias oficiales, ¿no? A qué otros criterios extra-fílmicos toman los textos fílmicos y sus condiciones de producción e interpretan, o los convierten en documentos oficiales. Recuerdo un lanzamiento que hubo hace como un año en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, de las cien películas del cine chileno seleccionadas por la Fundación Chile, cuya presidenta era en ese momento Magdalena Piñera, es decir, la hermana del Presidente, que tiene una fundación educacional y que había hecho un libro acerca de las cien películas relevantes para la educación del cine en Chile. ¿Serán especialistas los que escribieron el texto? Si uno lo leía, no había nadie, por lo menos, ligado ni a la academia, ni necesariamente especializado en educación y cine. Documentales: eran cinco películas en una página. Cine de ficción: ocupaba el resto del folleto con algunas ocurrencias [sic] de películas de clase. Pero van transformando películas en historias oficiales o en documentos oficiales en base a maquinaciones completamente extra-fílmicas y que responden mucho más a criterios políticos, quizás, estratégicos, de posicionamiento de medios fílmicos. Es como si anularan el hecho de que las películas sostienen puntos de vista, que no son solamente archivos o fuentes históricas ...

Pablo Aravena:

Lo más grave, digamos, es que se hagan ejercicios con *Machuca* en el colegio, como si fuera una fuente para la historia. *Machuca* es una fuente para cuando queramos hacer la historia del año 2004, pero *Machuca* no es una fuente para la Unidad Popular.

Ricardo Acuña:

Sí, de acuerdo con lo que han planteado. Sin embargo, me gustaría matizar un poquito algunas afirmaciones. Ciertamente que la película *Machuca* no puede ser comprendida como una fuente para historiografiar el período de la Unidad Popular y el golpe de Estado. Pero yo tengo algunos conocimientos personales sobre el Colegio Saint George's, porque yo trabajé después del golpe en ese colegio y conocí personalmente al cura que aparece en la película –que, además, está muy bien representado, porque así era– Whelan y, efectivamente, era así: duro, colorado, guatón, medio blanco, muy

enérgico y fue, finalmente, el párroco de la parroquia San Roque, de Lo Hermida. Durante toda la dictadura militar, los mismos curas que hicieron ese experimento pasaron a ser los curas que animaron las “comunidades de base” de las poblaciones de avenida Grecia arriba. Investigando la historia del origen de las “comunidades de base” en América Latina y en Chile, me he topado con que, efectivamente, los *Holy Cross*, que es la congregación yanqui que estaba detrás del Colegio Saint George’s, fueron bien importantes. Uno de ellos terminó siendo el Arzobispo de Panamá, una de las ciudades donde más experimentos pre-conciliares de “comunidades de base” existieron. Y que fue el decano de la Facultad de Teología de la Católica de Santiago. Y que a fines de los 40 e inicios de los 50 había sido estudiante yanqui en Chile, en la Universidad Católica de Santiago, y terminó siendo el decano, después de años, como cura ya, de la misma Facultad. Y él fue uno de los que movió el movimiento de las “comunidades de base” en Panamá, y también era *Holy Cross*.⁵ De manera que ese experimento fue un experimento muy discutido. Produjo reacciones en *El Mercurio*, en los partidos de derecha, en la Democracia Cristiana de los años 50 y 60, y que estuvo detrás de inspiraciones de la reforma educacional de Frei. Y después, incluso, de la ENU⁶, que fue rechazada por un movimiento muy similar a lo que está ocurriendo hoy día, y que Allende tuvo que postergar. Estoy apuntando algunos elementos que nos podrían ayudar a darnos cuenta que la película insinúa cosas que la clase dominante chilena conoce perfectamente, porque eran sus amigos, sus compañeros de colegio, sus vecinos, los que estaban implicados (algunos de ellos, muy pocos) en soñar otro Chile, y meterse con esto de “la DC” y con esto de la “izquierda marxista” en los 60. Y el Saint George’s, en ese tiempo ubicado en Pedro de Valdivia, en pleno barrio alto, porque Providencia era el barrio alto, tuvo un rol importante en lo que yo llamaría algo así como una “memoria popular” de la clase dominante

[risas]

No sé si me explico... Memoria de ellos, de la elite. Ellos leen más de lo que muchos de nosotros leemos cuando vemos la película *Machuca*, de manera que yo pondría entre signos de interrogación la afirmación sobre hasta qué punto eso no es una fuente, y para quién. Teniendo o no ciertos datos, esa película puede constituirse, a lo mejor no en una fuente historiográfica, pero sí en un aliciente a buscar fuentes de una historia que a lo mejor no está agotada.

5 Se refiere al sacerdote Marcos Gregorio McGrath (N. del E.)

6 ENU: Escuela Nacional Unificada (N. del E.)

Asistente no identificado:

Tal vez la pregunta no venga a lugar, pero la haré. Y tiene relación no con la producción cinematográfica, pero sí con la televisión. Y que quiero ponérselos en relación a dos directores que han tratado ustedes, que son Wood y Larraín. Ellos se han encargado de producir series televisivas que, en mi opinión, también están configurando, de alguna manera, a lo que ustedes han tratado. Por ejemplo, la serie *Prófugos* de Larraín, por ejemplo la serie *Las imágenes prohibidas* de Wood, o *Los ecos del desierto*. Es decir, series producidas para la televisión en un momento tardío, digamos, o muy presente, si lo queremos poner desde la conmemoración, quizás, de los cuarenta años [del golpe de Estado] Y al mismo tiempo muy presente, en el sentido de que estamos envueltos en el período de su producción. O sea, visto históricamente, creo que no es mucho el tiempo que ha pasado desde la aparición de estas series y lo que estamos viviendo actualmente. Entonces, me gustaría saber qué impresión tienen ustedes desde el trabajo que han realizado y desde lo que están haciendo, acerca de estas producciones.

Pablo Aravena:

Mm. Voy a tratar de ser muy breve, pero me parece del todo pertinente lo que usted se plantea. Se trata de gente que está haciendo cine, pero a la que seguramente no sólo se le presentó la oportunidad, sino que tenía también una intención de hacer televisión. Tienen una vocación para eso, y los tipos de narraciones que construyen, tanto en el cine como en la televisión, tienen esa salida, ¿no? No es nada raro.

Yo me quiero pronunciar solo desde un aspecto: que no son producciones tardías. No son producciones tardías si es que –y esto ya no es retórico, no es el “siempre es el momento de la memoria”, no, no voy por ahí– no es una realización tardía si es que tú me aceptaras una tesis historiográfica que sería la siguiente: *el golpe no terminó, el golpe todavía está aconteciendo*. Nosotros tenemos que aprender a pensar, a aceptar, que el acontecimiento no es el acontecimiento de las efemérides, sino que los acontecimientos tienen distinta duración. Eso es lo que, por ejemplo, nos enseñó Hannah Arendt cuando pensaba en la *Shoa*, y Eric Voegelin le decía: usted escribe con rabia; y ella contestaba: Pero ¿cómo no voy a escribir con rabia, si yo soy parte del acontecimiento? No estoy pensando un acontecimiento que ya aconteció, cerrado. El holocausto, la *Shoa*, sigue abierta, yo soy parte del acontecimiento, y si yo me prohíbo escribir con rabia, estoy negando la realidad del acontecimiento. Yo creo que hay suficientes datos para decir “el golpe sigue aconteciendo”. Recuerda que el golpe es una aplanadora, sobre la cual se levanta el edificio que es el neoliberalismo. Entonces, en la medida en que todavía vivimos en eso, y que eso está en plena reproducción

todavía, estamos todavía dentro de la estela del golpe y, por lo tanto, dentro del acontecimiento. Por lo tanto, no son para nada tardías esas realizaciones [televisivas].

Carolina Larraín:

Trataré de ser igual de breve que mi compañero. Me parece un aporte muy lúcido a la discusión. Me parece que mucho tiene que ver con una noción de los públicos a los que afectan, porque la televisión tiene cierto circuito, ciertos públicos, ciertas formas en que se ve; el cine tiene otros, etc. Y quisiera ampliar tu comentario, al decir que no solo trabajan en TV sino que, además, trabajan en publicidad. Entonces estamos hablando, en particular, de dos personajes que trabajan en TV, que trabajan en cine, y que trabajan en publicidad, por lo menos (No sabemos si hacen institucionales, quizás sí). Pero eso nos lleva a que la concepción de cómo se construye la narración y el contenido audiovisual sea afín a los públicos y a los medios de difusión, necesariamente, sea adecuado a aquello. Y en ese sentido, creo que quizás las formas más *opinionadas* [sic.] o más arriesgadas, en la gran mayoría de las ocasiones, no se van a encontrar en espacios en donde hay una especie de consenso mediático, respecto a los contenidos y a las formas audiovisuales que se usan para comentar. Yo diría que, quizás, las opiniones ideológicas más fuertes o las propuestas estéticas más radicales van a estar en el espacio del cine-arte, del cine experimental, del video-clip; no en el de la publicidad, no de la tele. Y no en el *Cine-Hoyts* o el *Cine Planet*, logrando éxitos de taquilla. Y creo que eso es un tema esencial que no puede ser desvinculado del contenido, de la forma en que se producen y para el quién se comunica. Ellos han tenido mucho éxito en el sentido de que han sabido comunicar (lo que no es, necesariamente, una cosa mala) a estos públicos ampliados, en donde tienen que matizar muchas opiniones, ya sea a través de la sublimación estética de Larraín, o a través de, quizás, contenidos más consensuados, en el caso de Andrés Wood. Y que, además, son contenidos que, por el momento histórico donde surgen, son contenidos que están matizados por productoras y equipos de productoras audiovisuales. A inicios de los 90 tenemos *director* y tenemos *productor ejecutivo*, no tenemos “la casa productora” como el catalizador de la creación audiovisual, que es lo que ocurre ahora, y que incluso es necesaria para presentar proyectos al Fondo Audiovisual ... Creo que son elementos que no se pueden disociar, porque todas son parte de la esencia de la creación audiovisual y no pueden dejar de tenerse en mente. Yo dudo que (no sé, quizás miento) pero dudo que, Kieslowski o Tarkovski o, qué sé yo, Béla Tarr, se hayan dedicado a hacer publicidad ... Quizás sí, pero probablemente no, porque creo que nadie compraría el producto, ¿no? ... “Omo limpia sus sábanas” y tres horas de la sábana flameando al viento en una toma fija ...

Asistente no identificado:

Wenders se ha dedicado también a publicidad. Como que no hay “vacas sagradas” en ese sentido.

Carolina Larraín:

Al final, todos tenemos que comer ...

[risas]

Asistente no identificado:

Sí. Te lo digo porque se supone que Kieslowski y Tarkovski son los cineastas independientes, de alguna manera, y Wenders, se supone, también. Pero Wenders también ha hecho publicidad. Bueno ...

Lo de “tardío” solo lo decía en función del discurso que se quiere transmitir, de alguna manera, a eso me refería con “lo tardío”. Pero sí, por supuesto, que está muy presente. Estamos envueltos en eso. El acontecimiento está presente. Y lo otro: esto es una anécdota, estando en una exhibición de la película de Wood que *El desquite*, bueno, después hubo un foro y le pregunté si no le interesaba a él profundizar el conflicto que aparece en la película, el que articula la película, el conflicto de clases que hay ahí, y Wood me da una respuesta que es muy significativa, a mi modo de ver. Me dice: “a mí lo que me interesa son los personajes”. Y me menciona la película que estaba preparando sobre Violeta Parra, y me dice que es fascinante ese personaje, y que a él lo que le interesa es profundizar los personajes. Y eso va muy bien con la lectura que han hecho ustedes, en función de estas películas que, de alguna manera, retrotraen la atención del espectador hacia los personajes, y no hacia el contexto en el que se está dando ...

Angélica Franken:

Muchas gracias por quedarse estos minutos más. Hans, ¿damos por finalizado?

Hans Stange:

Estos trabajos que ustedes han oído durante la tarde son trabajos que están “en proceso”. Los comentarios de nuestros moderadores, las intervenciones de ustedes, todo ha quedado registrado. Se va a hacer una pequeña acta de la sesión que va a estar disponible en Internet. Pero el destino final de todo este trabajo es un libro que esperamos editar durante el primer semestre del próximo año, así que, desde ya, los

dejamos invitados a leerlo para revisar esa versión final. Creo que tenemos (no lo voy a asegurar), pero creo que tenemos todavía un café. Entonces, si alguien quisiera quedarse a conversar un poco más, a fumarse un pucho, a darle una vuelta a algunas ideas, queda invitado.

Angélica Franken:

Muchas gracias por estar acá.

