laFuga

La mirada obediente

Historia nacional en el cine chileno

Por Álvaro García Mateluna

Director: Claudio Salinas M.; Hans Stange M. (eds)
Año: 2017
País: Chile
Editorial: Editorial Universitaria

Tags | **Cine chileno | Cine histórico | Historia | Representaciones sociales | Comunicación-Semiótica | Disciplinas Sociales: | Historiografía | Chile**

Álvaro García Mateluna. Licenciado en letras hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente, cursa el magíster en Teoría e historia del arte, en la Universidad de Chile. Junto a Ximena Vergara e Iván Pinto coeditó el libro "Suban el volumen: 13 ensayos sobre cine y rock" (Calabaza del Diablo, 2016). Editor adjunto del sitio web de crítica de cine http://elagentecine.org.

Tecnología, medio, fuente y dispositivo que ha formalizado, para algunos, una nueva alternativa de entender el estudio de la historia, el cine, y su triple variable realismo, narración, montaje, es un artefacto que bien pronto entró como agente disrruptor en el debate de las ciencias sociales y la disciplina histórica en torno a las formas de representar la historia. Desde el lado de la imagen, el cine ha sido percibido con desconfianza por aquellos investigadores que confían ciegamente en el documento textual, desatendiendo las posibilidades que las películas, ellas mismas otro tipo de texto, ofrecen para abarcar un fenómeno histórico desde perspectivas menos referenciadas y más arriesgadas. A partir de ese panorama general, un grupo de investigadores, encabezados por los editores del libro, Claudio Salinas y Hans Stange, la mayoría ligados al campo de humanidades de la Universidad de Chile, dan contenido a *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, un volumen que repasa la conformación del discurso histórico en el cine chileno.

Los editores y buena parte del conjunto de autores que realizaron los capítulos que conforman el libro, son académicos que, de una u otra forma, han estado compartiendo espacio investigativo transdisciplinar de diversa índole respecto al cine, los medios, la estética e historia nacional, lo que se ha concretado en un reconocible corpus de publicaciones académicas y editoriales. Para el caso de esta reseña el libro presenta un problema que no ha sido suficientemente desarrollado en los estudios de cine en Chile, relativo a la producción de discursos históricos enunciados por el cine chileno al momento de representar el pasado y la recepción de aquella filmografía por parte del público y crítica nacional.

Para responder a esa interrogante se propone un acercamiento teórico, fundado principalmente en Ferro, Sorlin y Rosenstone, que demarca la estrategia lectora de los filmes históricos. Luego de la presentación del libro, a cargo de una “autoridad” en el tema como es Roman Gubern, en el prólogo, firmado por la docente e investigadora argentina Clara Krieger, se dan las primeras pistas del enfoque que guía el trabajo analítico del libro. El énfasis interpretativo está presente en aspectos del lenguaje cinematográfico y las condiciones de producción y recepción de los filmes, asimismo como en la posición discursiva que vehiculan estos respecto a otros dispositivos culturales y también en cuanto los filmes son vectores de la definición epocal que las sociedades dotan a determinados eventos históricos. Es decir, la posibilidad de creación de un comentario histórico, como puede serlo un film, siempre obedece a la impronta de que el pasado es leído desde el presente, que nunca la historia se presenta como una narración objetiva y veraz, siempre es re-construcción de un fragmento poliédrico del tiempo y el espacio. En eso el cine tiene como paralelismo su propio acercamiento al mundo: la

realidad captada por él nunca es realismo mimético objetivo, siempre es un acercamiento a, un movimiento hacia, una distancia entre. Cine e historia crean verosímiles, jamás proporcionan registros indiscutibles de verdades. Tal es el tipo de relaciones cine-historia que en el prólogo se dibujan a la luz del repaso del debate académico empezado por Marc Ferro a fines de los años setenta y que los editores profundizan en la introducción del libro con su texto *Imaginar el pasado para entender el presente. La producción del verosímil histórico en el cine chileno de ficción*. En este apartado Stange y Salinas proponen, a la luz de los autores ya citados, que en tanto discursos, y pese a sus diferentes naturalezas y usos, cine e historia tienen un contexto social de producción, por lo cual son susceptibles de crear verosímiles, "efectos de realidad" fundamentados en un retórica propia y en instancias ideológicas y sociales particulares. Entre ambos -cine e historia- se imbrican tres líneas de trabajo: el estudio de las representaciones que el cine hace de hechos históricos, los usos didácticos que ofrece el cine a la enseñanza de la historia, y la validación del uso del cine como fuente para la investigación histórica. Con ello la preocupación por investigar un cine histórico no viene dado por un sentido de reconstrucción histórica, sino por la oportunidad que el cine ofrece como medio de reflexión sobre la historia. Los autores terminan por conformar un modelo de análisis de discursos históricos en las películas para leer la construcción del verosímil histórico producido por un film particular, el que va del discurso sociohistorico construido por la sociedad para entender el pasado y el contexto de producción desde donde surgen las películas, atravesados por otros discursos y prácticas (sociales, técnicas, estéticas) que estructuran el discurso del film, a la vez que condicionan la lectura de su recepción.

Así, en el libro se establece un recorrido ordenado cronológicamente a un corpus variado de películas que son analizadas separadamente, que va desde los comienzos del cine chileno hasta nuestro días, pero al que se superpone esa perspectiva histórica de interpretación que permite entender a estos filmes como entes audiovisuales historizados y no solo como meras reconstrucciones, más o menos afortunadas -ficciones al fin y al cabo-, de ciertos eventos y personajes de la historia de la nación chilena.

Cristian Ahumada y Carolina Kuhlmann abren el recorrido con *Nacionalismo, espectáculo y sociedad. Percepciones sobre la película El Húsar de la muerte encontradas en el Chile de 1925*, al contrario de lo que puede desprenderse del título, la película muda de Pedro Sienna es revisada en dos momentos de recepción que entendieron de manera disímil al prócer Manuel Rodríguez y su encarnación para la pantalla grande, los años '20, momento de producción de la película a la luz de los discursos nacionalista del centenario patrio; y los años '60, cuando se repone el material encontrado de la película, momento del auge del Nuevo Cine Chileno, movimiento que se avala en parte por un sentimiento diferente y revisionista de la historia, en consonancia con las consignas sociales y políticas de esa época. Entre ambos momentos se establecen diferencias respecto a nociones como realismo, sujeto popular, heroísmo y lucha anticolonialista, posturas no necesariamente opuestas, pero sí con otros parámetros de lectura y recepción, conforme son audiencias con distinto bagaje cultural al momento de la exhibición del film.

Entre medio de esas décadas se sitúa el texto de Eduardo Santa Cruz, *Cine y sociedad en Chile en la década de 1940*. Para entender los años del desarrollismo, el autor desarrolla la imagen que legó el cine de la época y sus representaciones sobre identidad y sujetos relacionados a dinámicas de la cultura de masa y los discursos nacionales sobre lo folclórico, el campo y lo popular. Se repasan casos de cine rural que representa a la "cultura huasa" como *La hechizada*, (Alejo Álvarez, 1950), películas de José Bohr y filmes con apariciones de representantes mediáticos del sujeto popular: Verdejo y la Desideria. Se concluye que en tanto construcciones y socialización de arquetipos tradicionalistas y paternalistas, hay toda una zona que estas películas no abarcan, correspondiente a la modernización y urbanización del país, que no aparece representada. Algo que el posterior Nuevo Cine Chileno se encargaría de contestar desde la modernidad cinematográfica.

Precisamente con una obra de Helvio Soto, adscrita a ese movimiento, es que en *La historiografía marxista llevada al cine: Caliche sangriento como fuente documental* Luis Horta ensaya un acercamiento a un ejemplo para entender la modernidad en cine e historia cuando favorecen una lectura, si bien no contra-hegemónica, al menos revisionista de la mistificación histórica, en este caso el mito militar de la Guerra del Pacífico. El cruce entre género western y la desmitificación del heroísmo patriótico no congregó demasiado público, no acostumbrado al revisionismo histórico, ni tampoco agradó a la crítica (tradicionalista y de izquierda), acusando al filme por falta de verismo. Pero rechazar la

pretensión "autoral" de Soto implicó, en su momento, no saber apreciar el comentario político neocolonial implícito en la película que conectaba en "antes" del siglo XIX con el "ahora" de fines de los 60.

La cronología del libro toma un salto y se detiene en los años 90, los años de la postdictadura y los primeros gobiernos de la Concertación para referirse a un puñado de películas que dieron que hablar esos años. *La obturación del futuro en el cine chileno de inicios de los años 1990*, de Pablo Aravena toma el caso de un cine, con títulos como *Caluga o menta* (Gonzalo Justiniano, 1990) y *Archipiélago* (Pablo Perelman, 1992), que en la primera mitad de esa década dan cuenta de un estado posthistórico que va condicionando a la sociedad chilena en esos años, definido como "presentismo radical". Esta noción se condice con diversos diagnósticos referidos a la clausura del pasado como memoria y el futuro como porvenir y la pérdida del sentido de colectividad a manos de una socialización de agentes economicistas para definir a los sujetos, en favor del neoliberalismo que funciona como una biopolítica fundado en la precariedad laboral, la deuda de consumo y la identificación narcisista del individuo. La función de ese cine en esos años era ya (y antes de la tesis de las "intimidades desencantadas del dos mil" agregamos de nuestra cosecha) identificar al espectador con el desencanto de una alegría que no llegó.

Carolina Larraín, por su parte, propone otra lectura del mismo período, a partir del trauma. Considerando el efecto sociohistórico de la violencia dictatorial, así como sirvió para implantar un nuevo modelo económico y social, su contraparte ejerce la condición traumática como un contra-discurso, un discurso de lo "no dicho, no visto" que se cuela de lo privado a lo público. En este sentido dos lecturas para un mismo período, como las de Aravena y Larraín conviven en el mismo volumen sin anularse la una a la otra. Cine chileno de la transición. *El reconocimiento del trauma en la articulación de relatos sin documentación* propone leer tres filmes: *Archipiélago*, *El cumplimiento del deseo* (Cristián Sánchez, 1994) y *Los náufragos* (Miguel Littin, 1994) como relatos sobre la experiencia traumática de vivir en dictadura cuyo formato testimonial se transmite formalmente en un estilo fragmentario, fracturado o atrofiado, es decir, mediante formas modernas y no ortodoxas que permiten dar cuenta del presente, del pasado, de la memoria y las alternativas estéticas del cine al enfrentar la representación de tiempos traumáticos y sus repercusiones.

La mirada retrospectiva a los años anteriores a la dictadura cobra una angulación que infantiliza el terreno en disputa de la memoria para Bárbara Cortés y Álvaro Berríos en su texto *La despolitización en la representación histórica de la Unidad Popular: Machuca (2004) de Andrés Wood*. La estrategia utilizada por el director en dicha película simplifica debates y tomas de posición mediante un relato que hace las veces de "narrativa oficial" para uso de audiencias y hasta con fines pedagógicos acerca de los años del gobierno de Allende. Así, el relato centrado en sujetos, con niños de protagonistas, y no en contextualizar más allá de rasgos superficiales y binarios, refleja la política concertacionista "en la medida de lo posible" que silencia luchas sociales. Con ello se evacua la ruptura trascendental del Golpe de Estado en favor de un consenso hegemónico al ser este un filme que utiliza estrategias de narración clásica, despreocupado por representar políticamente el período que retrata: en el pasado (la UP) la lucha de los sectores populares, en el presente (la producción del filme) la necesidad de justicia.

Un arco que cubre entre los días que circundaron el Golpe de Estado y los años de cierre de la Dictadura de Pinochet forma parte de la filmografía de un director preocupado por representar la historia de manera poco ortodoxa. *Las formas representacionales de la historia en la trilogía de Pablo Larraín. Tony Manero, Post-Mortem y No*, texto de José M. Santa Cruz, propone una lectura crítica del "mito doméstico de origen" que viene a ser la Dictadura y que se manifiesta en las películas, alterando el orden cronológico de su producción por una cronología respecto al evento del Golpe. En *Post-Mortem* (2010) la violencia destruye la relación significante de la representación y queda clausurada cualquier posibilidad a los "espectros" (como sucede en la escena final), después, en *Tony Manero* (2008), las consecuencias son la devastación moral y un vacío que se enmascara con las formas deseantes del espectáculo decadente (la televisión), para concluir en *No* (2012), el simulacro político-social se da en base a un conflicto entre imágenes, protagonizado por publicistas. El autor del texto junto con poner atención a la discusión exégeta del legado crítico- simbólico de la Dictadura (Thayer, Richard, etc), da énfasis a la formalización que el cine de Larraín emplea para representar la historia. Desde una perspectiva posmoderna nuevamente se hace presente la deshistorización en el cine chileno, más astuto que Wood en *Machuca*, la trilogía juega entre la alusión distante y la

anacronía referencial. La historia se vuelve ininteligible, irrepresentable en cierta medida, poblada por espectros que no son de marxismos sino de fragmentos discursivos de imágenes y sonidos, no muy lejos de la idea jamesoniana de que a la historia solo se puede acceder mediante imágenes. Sin capacidad para proponer una superación a la mirada perpleja que naturaliza ahistóricamente el Golpe y su devenir parece llevar hasta un callejón sin salida la estética de la transición que ha adelgazado hasta neutralizar el disenso en favor de su cáscara representacional.

El libro cierra con *Epílogo. Preguntar al cine por la historia, preguntar a la historia a través del cine*. En él, Salinas y Stange resumen la propuesta del libro en dos tipos de acercamiento hacia las estrategias representacionales identificados en las películas revisadas por los textos que componen el volumen: en los tres primeros la construcción de un verosímil cinematográfico del discurso histórico, identificando que las películas no restituyen una *verdad*, sino sus posibilidades interpretativas; y, en el resto de los textos, la *deconstrucción* de ese verosímil para así problematizar o deshistorizar el discurso histórico, con lo que impedirían una interpretación reflexiva del pasado. Ya sean los imaginarios los colocados a nivel de evidencia discursiva por los filmes en la primera estrategia, o la primacía puesta en las posibilidades de los medios audiovisuales al momento de hacer representaciones históricas en el segundo caso, la interrogante por la historia dentro del cine chileno parece obedecer, según los editores, a interpretaciones más o menos aceptadas por el contexto social contemporáneo de la fecha de producción de dichos filmes. De ahí que cierto revisionismo haya sido realizado en épocas de inquietud política, como los años sesenta, y que, en cambio, en nuestro presente neoliberal sea aceptada la postura deshistorizante. La falta de ejemplos de real contra-historia o historias-no oficiales en el cine de ficción chileno refieren, por tanto, a esa *obediencia* al discurso oficial de la historia en la mirada fílmica que directores y películas ofrecen cuando trabajan la representación histórica.

Esta tesis no deja de ser polémica y seguramente ofrece un buen punto para continuar la discusión sobre películas que trabajen la historia. Asimismo el libro se ofrece como un acercamiento ejemplar al análisis de la representación del cine histórico en Chile. Sería interesante ver que se toma la posta dejada por el texto y leer nuevos acercamientos a otros filmes de ficción y, también, de propuestas que lean la historia nacional en el documental chileno. El libro deja abierta laposibilidad a muchas vías que atañen tanto a estudiosos del cine como de las ciencias sociales, y que son necesarias para revisar con con perspectiva histórica el cine chileno. Se echó de menos la participación de historiadores, los que no necesariamente deberían dominar el análisis cinematográfico como los autores de *La mirada obediente*, por lo que este libro funciona, también, como un llamado a que presten atención a lo que sucede en las pantallas nacionales.

Como citar: García M., Á. (2018). La mirada obediente, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-mirada-obediente/897